Петер Надаш
Золотая Адель
эссе об искусстве

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Петер Надаш (р. 1942) — один из ключевых авторов современной венгерской и европейской литературы, регулярно выступает в жанре эссе.

В книге собраны лучшие образцы его интеллектуальной прозы, отражающие широчайший спектр явлений культуры от философии и антропологии до театра и фотоискусства. В отдельный раздел включены эссе о литературе и литераторах, а в заключительной части представлены тексты и интервью о собственном творчестве Надаша, проливающие свет на генезис и устройство его романов «Книга воспоминаний» (1986) и «Параллельные истории» (2005), признанных выдающимися свершениями неомодернистской прозы.

Тексты, представленные в книге, публикуются на русском языке впервые.

- Петер Надаш
  - ○
  - ○
  - ○
  - ○ Золотая Адель
    - ■ Телесное тепло письма
    - ■ Гамлет свободен
    - ■ Меланхолия
    - ■ Пина Бауш, философ тел
    - ■ Мерцающие детали. Прощание престарелого фотографа с аналоговой фотографией
    - ■ Arbor mundi[17]. Мифопоэтические структуры в живописи Александра Голлана[18]
    - ■ Золотая Адель. О фуроре индивидуальной истерии и коллективного возмущения[34]
  - ○ Тайный автопортрет писателя
    - ■ Гоголь
    - ■ О человеческом и анимальном
    - ■ Оболочка
    - ■ Уместно ли будет сказать?
    - ■ Тайный автопортрет писателя[46]
    - ■ Его знаменитая Лолита
    - ■ Наш старый добрый Солженицын
    - ■ Труд и тема Имре Кертеса
  - ○ Возвращение
    - ■ Возвращение

        - Совсем темный лес, или Как возникает роман[50]
        - Временно окончательный вариант. Ключевые слова к переводческой деятельности Хильдегард Гроше[54]
        - Всегда происходит что-то другое. Чаба Каройи беседует с Петером Надашем
    - Ольга Серебряная. Зачем искусство?
    - Перечень оригинальных названий с датами первой публикации
    - Выходные данные
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
    - 13
    - 14
    - 15
    - 16
    - 17
    - 18
    - 19
    - 20
    - 21
    - 22
    - 23
    - 24
    - 25
    - 26
    - 27
    - 28
    - 29
    - 30
    - 31
    - 32

- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76

- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95

Петер Надаш

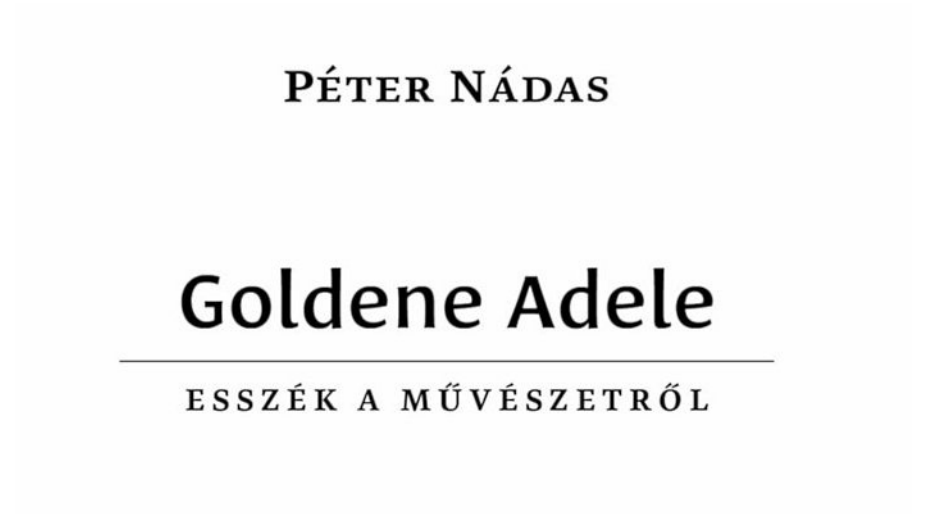
Золотая Адель

эссе об искусстве

Перевод с венгерского

Издательство Ивана Лимбаха
Санкт-Петербург
2023

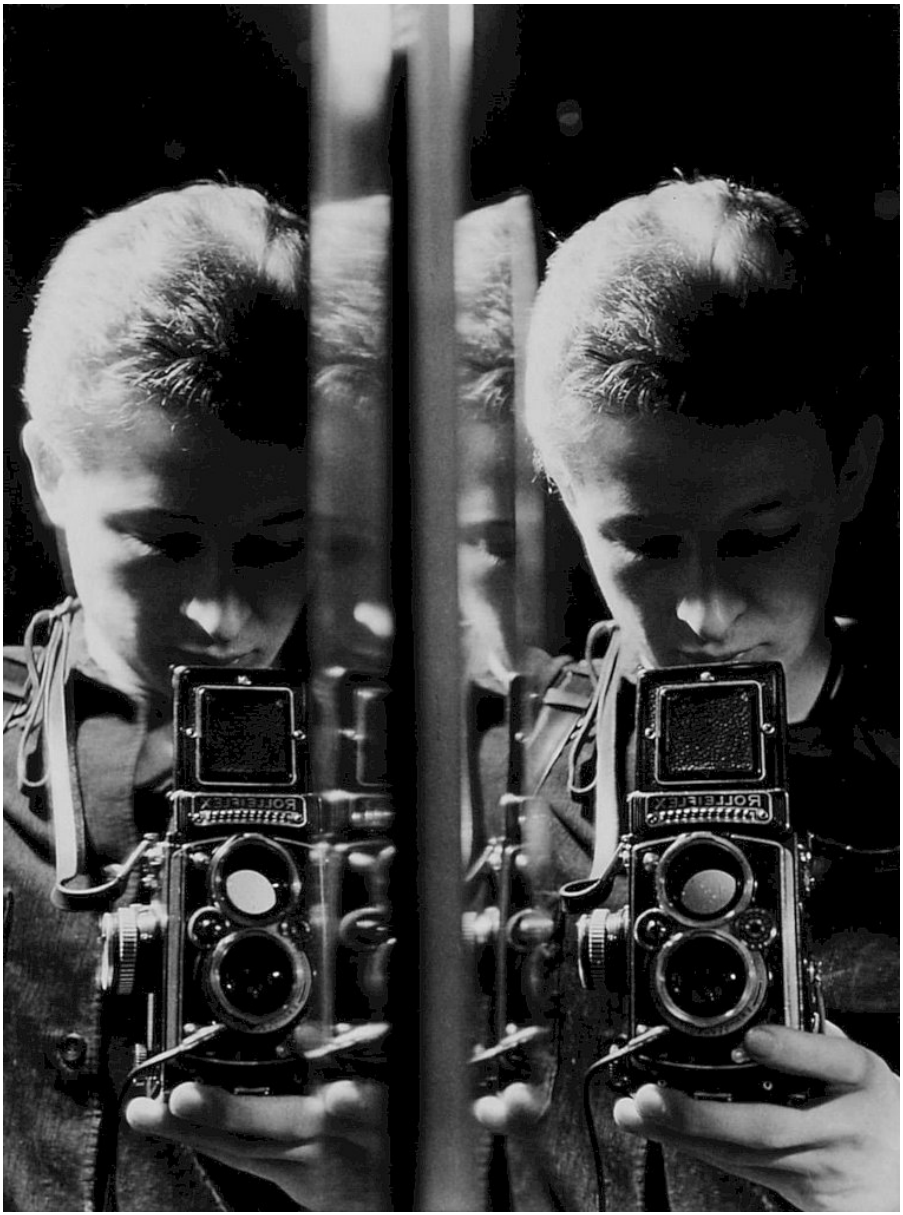
Петер Надаш
Золотая Адель
Эссе об искусстве



The publication of this volume has been made possible by the support of the Petőfi Literary Fund (Hungary)

Опубликовано при поддержке Литературного фонда имени Петефи (Венгрия)

На авантитуле: автопортрет Петера Надаша (1964)



Péter Nádas
Goldene Adele
Esszék a művészetről

© by Péter Nádas, 1977, 1984, 1986, 1990, 1992, 1994, 1995, 1999, 2002, 2005, 2009, 2010, 2011
© О. Балла, перевод, 2023
© Ю. Гусев, перевод, 2023
© О. Серебряная, перевод, послесловие, 2023

© В. Середа, составление, перевод, 2023
© Н. А. Теплов, оформление обложки, 2023
© Издательство Ивана Лимбаха, 2023

НЕЗАВИСИМЫЙ АЛЬЯНС

* * *

Золотая Адель

Телесное тепло письма (Перевод О. Балла)

Европа (большеглазая, круглоликая), выступающая под этим своим намекающим на финикийское происхождение именем из сумрака доисторических времен, та, которую Гесиод упоминает в числе сорока старших дочерей Тетис и Океана и четырех жен Зевса, естественно, не пишет и не читает. Люди, которые живут на континенте, носящем ее имя, думают, будто писать умеет каждый, кто выучил начертание букв, но, по всей вероятности, это досадное заблуждение как раз и препятствует им в том, чтобы действительно этому научиться.

Европа от начала времен — чудовище с затуманенным мозгом, дремлющее в животном своем состоянии.

Иной раз закряхтит, зафыркает, начнет метаться на своей вонючей лежанке, стиснутой четырьмя морями.

Дыхание Европы, согласно некоторым сказаниям, пахнет шафраном. Рубенс изображает ее в облике тучной женщины, которая в момент похищения натягивает на себя шкуру барса. У Европы и правда всегда больше жира и золота, чем требуется для знания. Европа испокон веков неграмотна и останется таковой до скончания времен. Этому не поможет то, что отдельные европейцы овладевают умением писать буквы, а некоторые из них эти буквы даже читают. Должно быть, нелишне упомянуть, что на языке греков слово «неграмотный» — *analfabeta* — означает тех, кто не только незнаком с алфавитом, но даже в правосудии не ориентируется. Такие люди не умеют заключать договоры, отстаивать свои права перед судом. Они — бессловесные домашние животные. Уже в античные времена такие доисторические люди и состояния были для общества обузой, ярмом на его шее. Суд, вынося приговор, принимал в качестве его основания только те обстоятельства, которые тяжущиеся стороны излагали письменно. *Quod non est in actis, non est in mundo.* Чего нет в документах, того нет на свете.

Это, конечно, означает, что некогда, до Античности, существовало древнее состояние, в котором умения изъясняться устно с избытком хватало для существования в мире. Я пишу. Вне всякого сомнения, личность выделилась из громадной массы первоматерии с помощью письменности. Уже более сорока лет подряд каждое утро, без десяти восемь, я сажусь к столу, заваленному рукописными заметками. Кроме письма и чтения, у личности нет способа дать о себе весть другим. Хотя даже с

помощью письма не получится явить миру из всей полноты личности что-то большее, чем ловкий набросок. О телесном же тепле человек узнает скорее через прикосновение. Если же, напротив, людям не удается хотя бы в виде наброс-ка послать друг другу весть о свое телесном тепле, тогда бытие их останется слепым и глухим, нечувствительным к социальным прикосновениям, нечувствительным к телесным прикосновениям, и в таком случае в качестве отдельных персон они погружаются обратно в неупорядоченную первоматерию, и хаос поглощает их.

Так много раз случалось в полной ужаса истории Европы и наверняка не раз еще случится.

Для того чтобы больше этого не случалось, каждому каждый день надо бы вытаскивать себя из неупорядоченной первоматерии собственной ограниченности.

И если кто-нибудь каждый день хотя бы в отношении самого себя будет составлять письменный отчет об успехе или неуспехе такого предприятия, спустя несколько десятилетий это, быть может, даст надежду, что, прежде чем умереть, он даже сможет научиться писать.

Обучение письму, разумеется, нельзя начинать с письма. Я, например, каждый день пополудни после письма начинаю неписьмо, упорствую в неписании, целиком отдаюсь простому существованию, поскольку для того, чтобы на следующий день я мог писать, мне ежедневно необходимо точно знать, где проходит граница между моей реальностью и реальностью моего собственного текста. Эта граница, в силу самой природы вещей, ежедневно меняется. Но что бы я — вместо писания или помимо него — ни делал, все остальное, то есть все события моей жизни, все-таки должно совершаться с точки зрения письма. Я должен ложиться спать не слишком поздно, но и не слишком рано, я должен следить за тем, насколько глубоко — во сне ли, наяву — я допускаю в себя неминуемое влияние других. Так ли глубоко, что оно доходит до костного мозга, или так, что зависнет на эпидермисе. Будучи более молодым, я, например, научился спать таким образом, чтобы прямо во время сна толковать сновидения, а по пробуждении так закреплять их в сознании, чтобы они и позже не забывались. Пусть сон всегда можно будет извлечь, когда это нужно, пусть он будет в моем распоряжении вместе со всей выполненной работой. Реальность сна обретает свое место в реальности письма. Достигнув края безумия, человек, в бесконечной рефлексии, начинает видеть структуры собственного сознания, и это очень важно для того, чтобы он мог понять структуры сознания других. Это важно потому, что общий всем родной язык — материал и предмет письма — невозможно понять

помимо употребления этого языка другими.

С тех пор каждое утро я заполняю первые часы писания классическими ассоциациями, классическим анализом, разбором содержания сознания, то есть разваливаю его, взрываю, разбрасываю, дроблю на куски, а затем — привожу в новый порядок. Там, где в конце Средневековья монахи прекратили созерцание, — я продолжаю. Если в это время кто-то за мной наблюдает, он видит человека, который принудительным образом не делает ничего, только тупо пялится в окно и каждый день должен видеть почти одно и то же. То есть замечать небольшие различия. В то время как там, вовне, другие несутся сломя голову, огрубляют собственную жизнь, размазывают, взрывают ее, я свою сохраняю в как можно большей бессобытийности. Множество небольших различий, конечно, со временем проливает свет на многое. Но не на всё — и не само по себе.

Как бы то ни было, благодаря непроизвольному наблюдению за вещами спустя некото-рое время содержание человеческого сознания оказывается таким богатым, таким полным подробностей, что для того, чтобы обработать все это, отдельному человеку, пожалуй, понадобилась бы не одна жизнь. Ведь в мышлении и знании человека о самом себе нет такой узловой точки или такого момента, в котором он не исходил бы из самого себя, и поэтому впоследствии он, чтобы продолжать мыслить о чужих мыслительных системах, вынужден высказывать все в условном наклонении. На такое, в принципе, способен компьютер. Как будто в процессе мышления ему постоянно надо задаваться вопросом, думают ли другие то же, что думаю и я. Или наоборот: думаю ли я то же, что и другие — опять же по поводу других — думают в той или иной ситуации.

Еще не начав писать, человек должен знать: нет, он не достигнет конца своих размышлений, потому что этот конец недостижим, но ужасаться этому не стоит. На следующий день он спокойно может начать все сначала, теперь уже по другому следу, по следам других, а потом опять сначала. Словоупотребление других содержит указания на содержание чужих сознаний, и многообразные языковые знаки выдают по меньшей мере общий очерк чужой структуры. С другой стороны, умеющему писать непросто отыскать по этому следу начальную или конечную точку для своего письма. Потому что таких точек нет. Нет начала, нет конца. Понимание этого сковывает человека лишь в молодости. Собственная его жизнь и жизнь других, о ужас, состоит из вечных повторе-ний. Ни из чего другого, как из монотонности. Человек ест, испражняется, занимается любовью, и опять все сначала. Другие до него тоже искали начальные и конечные точки. Если он

не находит также и Бога, который владел бы всем этим, не находит его ни в материальных формах, ни, более того, не находит объяснения его отсутствию, тогда, возможно, было бы достаточным наблюдать за системой собственных повторений, оценить ее, сравнить со структурой повторений, свойственных другим, а то и поставить ее с ними в связь. В таком случае он все-таки хоть чуть-чуть заглянет в природу творения. Если каждое утро человек будет проделывать хоть что-нибудь из этого и результаты немного удивят хотя бы его самого, тогда он сможет постепенно приблизиться с полученным знанием к рукописи, оставленной им накануне.

Важно, чтобы на протяжении десятилетий он писал именно от руки, и таким образом ему сразу становились бы заметны отпечатки, различия, сходства и тождества прежних дней и текущего дня. Эти уровни умеющий писать должен уметь различать. Должен уметь видеть нечто такое, чего в машинописи или на мониторе компьютера ему не заметить. Вполне возможно, рукопись, оставленная накануне, откроет ему такое измерение в самопознании, в которое никто — руководясь своими глубочайшими инстинктами — не расположен заглядывать. Он увидит нечто такое, что наполнит его неудовлетворенностью и побудит к исправлению. Этим исправлением он может как улучшить качество своей рукописи, так и испортить его, но с картиной письма, сложившейся днем раньше, ему уже ничего не поделать. Доволен ли он ею, нет ли, он должен принять ее к сведению как единственную реальность, какой бы та ни была. С точки зрения письменности именно поэтому рукопись важнее любого рода машинописи.

Картина письма личностна, а личный способ писания укоренен в превосходящей его традиции, у которой есть континентальные особенности, но нет континентальных границ. Моя собственная манера крепко вплетена в систему тайных связей и запутанных взаимозависимостей, но эти запутанные и тайные системы следуют собственной природе, когда переступают через этнические, языковые, религиозные, национальные границы. Они переступают их и тогда, когда континент бросается на меч собственных этнических, языковых, религиозных и национальных различий и вновь погружается в доцивилизационное состояние.

С этого надо было бы начать, но я на этом закончу.

1999

Гамлет свободен (Перевод Ю. Гусева)

На сцене — мутный, серый полумрак. Как будто кто-то, уходя, забыл выключить пару тусклых лампочек. Или не захотел уходить в полной темноте. Это — не театральное освещение, которое что-то высвечивает или, наоборот, скрывает, что-то подчеркивает, или маскирует, или создает нужное настроение; но это и не имитация естественного освещения. Это освещение — рабочее. Естественные источники света сюда не проникают. Ни солнце, ни луна. Здесь нет ничего естественного, это — сцена. Здесь люди работают. И вот перед нами огромное открытое пространство, совершенно пустое. Пустое не потому, что отсюда что-то убрали, вынесли. Сценическое пространство как раз для того и сделано видимым, чтобы продемонстрировать отсутствие предметов. Сцена открыта во всей ее глубине; задник, а точнее сказать, брандмауэр на заднем плане закрашен грубой белой краской, поверхность эта разделена на части бурыми досками, образующими нечто вроде креста. Правая и левая кулисы вынесены вперед, а закрытая оркестровая яма образует своего рода авансцену. Но пространство сцены разделено не только по глубине, но и по высоте. Авансцена, закрывающая оркестровую яму, на целую ступень ниже, чем собственно сцена; деревянная крепь, которая создает эту разницу уровней, ничем не закрыта. Так что, если действие разыгрывается на авансцене, это выглядит некоторым образом как игра на временной, репетиционной сцене. А что вы хотите: это театр, здесь все ненастоящее. Притом на авансцене, в самой середине, открывается еще один, еще более глубокий уровень. Третий уровень глубины. Это — могильная яма. Прямоугольное отверстие, вырезанное в досках. Имитация могилы, с грудами черной земли по краям; могила, готовая к погребению. Но земля здесь — настоящая.

Сценическое пространство выглядит таким пустым потому, что оно жестко разграничено и в высоту, и в глубину. Оно состоит из плоскостей и ребер. Оно ни с чем в наших глазах не ассоциируется. Ни с жизнью, ни с театром. Хотя может стать местом и жизни, и театра, и смерти. Сами же видимые плоскости и ребра ни возрастом, ни историей не обладают. Сценическое пространство не побуждает нас включать историческое сознание; его пустота, его жесткость, его холод не смягчены ничем. И уж точно не безжизненным тусклым освещением. Свет этот делает его еще более чуждым и непостижимым.

У правой кулисы на досках лежит грубо сколоченное подобие ящика. По размерам своим он как раз соответствует могильной яме. Это может быть гроб, но может быть и скамья, и лежанка. В полузасыпанной могиле в землю воткнут рыцарский меч с широкой рукояткой. И больше — ничего. Но у задней стены верхней сцены кто-то сидит. Колени широко раздвинуты, в руках гитара, голова опущена; человек неподвижен. Это — Гамлет, принц датский.

Наверняка очень важно, чтобы это равнодушное, холодное, жестко поделенное на иерархию объемов и уровней, освещенное тусклым светом, не дающим тепла, сценическое пространство, которое так долго стоит, не меняясь, перед глазами зрителя, незаметно, но прочно зафиксировалось в его восприятии. Настежь открытая сцена имеет смысл лишь в том случае, когда она обладает смыслом. На нее и смотреть нужно не иначе как открытыми глазами. Очень важно, чтобы на начальном этапе подготовки действия у зрителя сложилось необходимое, не поддающееся точному определению ощущение, которое состоит из неуверенности, напряженности, некоторого страха, даже, может быть, панического ужаса — на почве охватившего весь зал ожидания чего-то необычного, — и все это — при широко открытых глазах. На нас здесь словно смотрит то, что и названо-то может быть разве что латинским словом с заглавной буквы — Nihil… Но при этом мы с некоторым удовлетворением осознаем, что в этом мире, выстроенном из лишенных подвижности видимостей, все представляет собой иерархическую систему, все материальные субстанции и даже сама пустота проявляются в структуре плоскостей и ребер, а поскольку структура эта оформлена, поскольку в ней различаются уровни и степени, поскольку она дает и отражает свет, то она создает нужную атмосферу, атмосфера же вызывает нужные чувства. Да, все это очень зыбко — ведь система, структура и сами не более чем видимость, — однако есть тут одна сугубо определенная, ясная вещь: конец, прах, яма, могила. И, вне всяких сомнений, очень важно, чтобы мы прониклись этой строящейся на пустоте иерархией. Чтобы мы с широко открытыми глазами ждали, пока в пустоте этой что-то произойдет и, что бы это ни было, заполнит зияние пустоты.

И вот Гамлет встает, выходит вперед, играет на гитаре, поет хриплым надсаженным голосом. Затем появляются другие: Бернардо и Франциско, Марцелл и Горацио; они ходят, разговаривают, но мы все еще как бы плаваем в том зыбком свете, который мешает ви-деть видимое, не позволяет слышать слышимое, отнимает возможность ощутить то, что, в общем-то,

вполне ощутимо. Неудержимая лавина событий по-настоящему захватит нас лишь с того момента, когда где-то вверху, между колосниками и падугой, со скрежетом повернется самый обычный ворот и, укрепленный на перекладине, на сцену, с неуклюжей грацией великана, опустится, колышась и заполняя все пустое пространство, грубый веревочный, с произвольными узорами из неплотных узлов тяжелый занавес. Символ стены власти. Символ короля-призрака. Символ метлы бытия. Он сметает всех, кто окажется на его пути. В момент своего триумфального и в то же время совершенно безыскусного появления, когда, сбивая с ног человеческие фигурки, он замирает параллельно краю сцены, своей диковатой, мрачной, чуждой всякой утонченности красотой заполняя (так человеческое сознание заполняется внезапным озарением) все зеркало сцены, от верха до нижней кромки, от левого края до правого, — словно в полый сосуд ухнули жидкости вдвое больше его вместимости, так стремительно улетучивается ощущение пустоты и до краев наполняется содержанием эстетическое пространство игры.

Этот веревочный, с узлами, занавес — самый эффектный «герой» в спектакле Юрия Любимова. Неодушевленный аксессуар, он в пустом пространстве, замкнутом плоскостями и ребрами, кажется живым. Потому что способен двигаться почти с танцевальной легкостью, может стремительно перемещаться, делать полный оборот; появляется, исчезает, ходит волнами, дрожит, замирает; у него меняется состояние духа: вот он скромно держится на заднем плане, потом вдруг раздувает «щеки» и выходит, расталкивая всех, вперед; он дает возможность кому-то тихо исчезнуть, кого-то прячет, кого-то обнимает, кому-то прегра-жает дорогу, кого-то разоблачает; с прихотливостью живого человека он меняет «лицо»: то он ласков, уютен, то угрюм и враждебен, то мягок, то упрям и неуступчив, то не пропускает ничего, кроме звуков, то бледнеет, то чернеет, то становится скучным, серым, то коричневым, теплым, позволяя видеть свой прихотливый, изменчивый рисунок, то делается гладким и непроницаемым, как стена. В то же время он не хочет казаться совсем уже живым, он остается вещью, сценическим аксессуаром, каждое движение его сопровождается гулом и скрежетом приводных ремней и ворота, хотя издает он и самостоятельные звуки: щелчки, шушание, хлопки, стук. Автономия его, впрочем, весьма ограниченна: он ведь не главный герой, а один из элементов в иерархии постоянных устойчивых видимостей. Живым он кажется лишь потому, что мертво его окружение. Движется он потому, что выполняет запрограммированные приказы механизма, спрятанного в колосниковом пространстве. А

чувства, настроения у него могут быть лишь потому, что находящиеся поблизости живые, чувствующие люди, подчиняясь удручающе ограниченным законам мышления, его, занавес, наделяют своими переживаниями. Занавес этот — фетиш.

Юрий Любимов не входит в число великих реформаторов театра, зато относится к числу тех, кого можно назвать великими визионерами. Мир представляется ему упорядоченным, поэтому он знает точное место всего, что в этом мире существует, пускай даже порядок этот, абсолютный и всеобъемлющий, доставляет ему страдания. Театр его — это не тот театр, который вырастает из какой-то определенной теории; хотя, конечно, это не означает, что под ним нет теоретического обоснования. Как всякое значительное явление искусства, он строится скорее на эмоциях, чем на теории. Эмоциональный мир Любимова также упорядочен, в нем есть своя иерархия. На самой нижней ступени этой иерархии находится пустое пространство, не затронутое человеческой историей; на следующей ступени появляется рустический занавес, который представляет собой мертвую материю, но кажется живым, потому что в его движениях видны отсылки к определенным моментам человеческой истории, то есть он обретает историческое содержание: подобный фон, напоминающий занавес, выполненный в технике *макраме*, можно видеть на ассирийских рельефах, относящихся примерно к 850 г. до н. э., но такой техникой плетения охотно пользовались и при королевском дворе Англии времен Вильгельма Оранского; модна она и сегодня. На третьем уровне иерархии появляются актеры и текст; текст вводит события в конкретные временны´е рамки, в то время как актеры костюмами своими эти рамки раздвигают, как бы выходя за пределы произносимых ими текстов, а их шерстяная одежда и свитера крупной вязки перекликаются с плетением, с узловым рисунком занавеса. На этой ступени иерархии живой человек и безжизненная материя вступают — в пустом пространстве — в систему исторических взаимоотношений. И наконец, следует высшая ступень иерархии — свет.

Если о пустом пространстве мы говорим, что оно представляет собой нематериальную основу, на которой строится действие спектакля, на которой строится мир; если о занавесе мы говорим, что он — самый эффектный элемент действия; если о тексте и об актерах мы говорим, что они — средоточие, в котором действие преобразуется в живую и неживую историю, то о свете можно сказать: в театре Любимова это — средство возведения эмоциональной энергии в абсолют, средство преодоления исторических рамок, свет — сама безграничность, даже, может быть, ипостась Бога. Но Любимов — не мистик, свет у него имеет

чувственную природу. Свет — сценический эффект, театральный атрибут. Посредством освещения режиссер заполняет или освобождает пространство. Или придает пространству конкретную функцию. Посредством освещения он «оживляет» материю занавеса, движимого с помощью технических устройств. Световыми лучами, направленными прямо или сзади (так называемый бэклайт), он касается лиц и фигур, характеризуя их. Свет является носителем эмоций, режиссер может сообщить свету весомость, ритм, музыку, а эти факторы воздействуют и на характер актерской игры: под влиянием «массы» света индивидуальная эмоция пресуществляется в эмоцию массовую. Во всем, что касается техники освещения, Любимов не ведает сомнений и комплексов. Ослепительно-белый, мутно-, уныло-серый, беспроглядно-темный (световые эффекты театра Брехта) — все это в его арсенале присутствует так же, как буйные световые оргии американских варьете или как известная по фильмам Эйзенштейна подсветка снизу, которая отбрасывает на задний план длинные демонические тени и даже самым добродушным лицам придает дьявольское выражение. Для Любимова свет — то же, что для живописца краска, что для музыканта звук. В свете и через свет Любимов — свободен.

Свободен, то есть и к свету относится не по-рабски. Он не прячет источник света от зрителя. Свет — тоже средство, такое же, как пустота, как предметы, как земля, как человек; средство, которым можно завершить иерархию. Но стройные, тщательно выстроенные иерархические системы годятся лишь на то, чтобы доказать собственную бессмысленность. Любимов конструирует иерархически организованный мир, использует его, играет им, что является естественной формой отождествления, но, как это ни парадоксально, такое отождествление не оказывает определяющего действия на его мышление. Он — свободен, а это значит: то, что построил, он воспринимает со стороны. Так он может сохранять трезвую чистоту восприятия, преодолевающую любые штампы. Так формируется сложнейшая драматическая структура его театра, структура, в которой иерархия, выстраиваемая из стабильных видимостей и несущая в себе предметные, исторические, социальные и философские черты, противопоставлена хаосу чувств и инстинктов, противопоставлена индивидуальному, эмоциональному, душевному, чувственному, — и в любом случае на первом плане у него стоит последнее.

В этом театре чувственность выражается не в визуальных формах. Она строится не на порнографии, которая производит столь освобождающее воздействие на воображение. Здесь никто

не раздевается догола. Актеры не демонстрируют половые органы, не онанируют, не занимаются на сцене любовью. В театре Любимова чувственность не имеет ничего общего ни с нарциссизмом, ни с эксгибиционизмом; она не на виду, она скрыта. Но в ней нет ни грана ханжества. И, как бы странно это ни прозвучало, чувственность эта обладает национальным характером.

Особый русский характер чувственности, присущий театру Любимова, можно сделать более понятным с помощью примера, взятого вроде бы из далекой области — из балета. Нужно лишь сравнить хореографию «Весны священной», поставленной Морисом Бежаром на музыку Стравинского (балет можно видеть и в Будапеште), с хореографией того же балета в постановке Натальи Касаткиной и Владимира Васильева (Ленинград, Малый театр оперы и балета). Такое тройное сопоставление представляется вполне правомерным: ведь именно на тончайшей границе между абстрактным и конкретным балет сублимирует плотское начало, отменяя закон гравитации, и — в лучшем случае — только на этой «ничейной земле» демонстрирует социальный или общественный характер нашей чувственности.

Бежар, для которого традиционные параметры движений классического балета являются не более чем отправной точкой, в данном случае, несмотря на все свои модернистские устремления, делает как раз классический балет. Эмоциональные и чувственные проявления он расщепляет на танцевальные движения изолированных солистов и изолированных дуэтов. Отношения между солистами и кордебалетом он тоже выстраивает по тем образцам, которые известны нам из классического балета. Это, однако, всего лишь взгляд на его хореографию с точки зрения стиля. Танцоры у него движутся не в сетке иерархически выстроенных отношений. Между полами в его балете идет невероятно динамичная, но бессмысленная в своей беспощадности борьба, и борьба эта лишь стилевыми своими элементами вписывается в иерархически выстроенную картину мира. В кульминационной точке межполовой борьбы, когда игру притяжений и отталкиваний уже невозможно продолжать, когда это перестает быть игрой, — пары распадаются. Для выражения предельного накала эротического одиночества Бежар конструирует причудливую позу: танцор стоит, широко раздвинув и слегка согнув ноги в коленях, и его тазовая часть опускается и поднимается, следуя жесткому ритму, в то время как голова, торс и руки остаются совершенно неподвижными. Поза эта с шокирующей откровенностью улавливает и передает знакомую многим шизофрению чувственного кризиса.

Решение, найденное Бежаром, при всем бесстыдстве своем, чрезвычайно красноречиво иллюстрирует трагизм одиночества. У тебя нет пары, ничего не поделаешь, но тогда нет и возможности пережить свои чувства.

Хореография Натальи Касаткиной и Владимира Васильева выражает систему взаимоотношений полов в иной стилистике. Подход у них не менее аналитический, но они используют традиционную технику балета. У них каждое па синхронно согласуется с мельчайшими динамическими единицами, которые предлагает музыка. В классическом понимании балета танец — нечто более высокое, чем музыка, однако без музыки танца нет. Касаткина и Васильев оперируют классически-ми критериями. Танец у них тщательно детализирован, он чужд как пустых общих мест, так и чрезмерного оригинальничания, он напряжен, изобилен приемами и богат накопленным опытом. Но при этом удивительным образом все же меняет, обновляет традиционные пропорции. С первого акта до последнего на сцене — огромное количество народа. Соло и па-де-де едва выделяются из единого в своей массовости, эмоционального, чувственного общего движения, которое обеспечивает многолюдный кордебалет. Событиям на сцене тон и ритм задают не сольные и парные танцы, не индивид и не индивиды, а драматическая взаимосвязь массы и индивида. В итоге преобразуется и сценическое пространство, исчезает классическое разделение на первый и дальний планы. Масса здесь не сопровождает чувства избранных индивидов, иллюстрируя или оттеняя их, — здесь у самой массы такие эмоции, страсти и настроения, которые каким-то образом должны находить отражение и в поведении индивидов. Таким образом, чувственность здесь хотя и обладает индивидуальным обликом, однако выражается в массовом масштабе, и массовость эта просто-таки распирает сцену. Силу, которая движет массой, мы должны искать не на сцене, а за ее пределами. В ритуале, в мифе. Трактовка чувственности у Натальи Касаткиной и Владимира Васильева характеризуется некой напряженной возвышенностью и в то же время снисходительным желанием ввести эту стихию в разумные рамки. Человек в этом ракурсе подвластен тектоническим сдвигам, но сохраняет мягкость, сохраняет человечность.

То же самое можно сказать о чувственности в театре Любимова: он не индивидов заставляет действовать так-то и так-то. Индивидуальный профиль героев вырисовывается из массово проявляющихся эмоций. Все приходит из массы и уходит в массу. Драма разворачивается не между личностями, которые существуют сами по себе, не между одним индивидом и другим

индивидом, а между историческими и общественными законами, действующими в иерархии массы, с одной стороны, и противозаконной тягой индивида, стремящегося избавиться от законов и иерархий, к свободе, с другой.

В первой сцене третьего акта занавес висит параллельно рампе, закрывая зеркало сцены от верха портальной арки до пола, от левого края до правого, и отгораживая от зрителя пустое пространство. Он, занавес, тяжел и неподвижен. На него падает серый, невыразительный рабочий свет, который знаком нам по первому акту. За занавесом стоит, подслушивая, королевская чета. Гамлет же, словно ищет защиты, стоит, припав к этому же занавесу, в правой части сцены. На нем черные брюки, заправленные в короткие ботфорты, обтягивающий торс черный пуловер, в глубоком вырезе которого видна мускулистая шея, сообщая его сильному телу лишенный сексуальной притягательности и все же чувственный вид. Он уже произнес свой знаменитый монолог, который, в трактовке Любимова, представляет собой не философскую вставку о бытии и небытии, а набор будничных, сугубо предметных вопросов, которые в определенные узловые моменты жизни с неизбежностью встают перед каждым из нас. «А то кто снес бы униженья века, / Неправду угнетателя, вельмож / Заносчивость, отринутое чувство, / Нескорый суд и более всего / Насмешки недостойных над достойным, /Когда так просто сводит все концы / Удар кинжала!»[1] Все эти вопросы, которые принято называть гамлетовскими, ставит перед собой Владимир Высоцкий, хотя очевидно, что это не он терзается мыслью о самоубийстве и прочими философемами, которые на протяжении веков приписывали Гамлету. Гамлет по натуре своей не склонен ни к меланхолии, ни к философствованию, да и обстоятельства не позволяют ему быть ни меланхоликом, ни философом. Его личная, частная жизнь заканчивается в тот момент, когда ему является тень отца, — с этой минуты каждый его шаг, каждое слово, независимо от его желания или нежелания, приближают его к смерти. Смерть может оказаться и добровольной. Или насильственной. Не все ли равно! Смерть для него так же естественна, как естественна черная земля возле открытой могилы на авансцене. Все предопределено, так что спешить с «ударом кинжала» действительно нет особого смысла… И в этот момент Полоний, затаившийся в левом углу сцены, выталкивает из-за занавеса свою дочь, Офелию. Наталья Сайко тоже стоит, приникнув к занавесу. Они с Гамлетом долго, не отрываясь смотрят друг на друга. И взгляд их, который словно прорезает бугристую поверхность занавеса, не просто соединяет края этого

мертвого пространства, но, прошивая его, из всех личностных, предметных и духовных условностей спектакля создает целостную, емкую и прочную структуру. Оба они — и Офелия, и Гамлет удивлены, но удивление их относится не к ситуации, а к ним самим. Вожделение, проснувшееся в Гамлете, пробивается сквозь недоверие к миру, в котором он живет, сквозь сознание безысходности, сквозь полное отсутствие иллюзий; вожделение Офелии — сквозь страх. И Гамлет, который в своем монологе почувствовал было себя восседающим на троне завершенных счетов с жизнью — отсюда горько-ироническая интонация монолога, — теперь вдруг обнаруживает, что бочком сидит на низкой скамеечке неясных, неподвластных разуму инстинктов. Только что он был уверен, что на нем нет ни единой уязвимой точки, но, едва увидев Офелию, понял, как он, в сущности, слаб и зависим. Один лишь факт существования Офелии тысячью нитей связывает его с тем миром, от которого, как он считал после встречи с тенью отца, он гордо отрекся. Первое их побуждение — броситься друг другу в объятия. Но вместо этого они очень-очень медленно приближаются друг к другу, припав к занавесу, держась за него обеими руками, едва передвигая ноги. Огромный занавес как бы под их весом провисает, начинает колебаться, и бегущие по нему волны еще более затрудняют движение. Все это время Гамлет и Офелия обмениваются репликами. Они словно пробиваются навстречу друг другу, с трудом двигаясь в серой массе, в странной липкой субстанции, где возможность достижения цели тем меньше, чем сильнее устремленность к ней. Симво-лика этого эпизода прозрачна: мы оказались в самых глубинах души и барахтаемся там, в вязком иле вожделения, густом, как застывающий клей, который удерживает нас, не пускает друг к другу. Символика эта лишь потому не банальна, что в словах, ее выражающих, зафиксированы те общественные предубеждения, которые остужают жар взглядов и делают реализацию плотского желания невозможной. «Принц, были ль вы здоровы это время?» — с очаровательной детской интонацией, свойственной барышне, которую с пеленок воспитывали доносчицей, спрашивает Офелия. И Гамлет с высокомерием человека, видящего окружающих его людей насквозь, и с вежливым цинизмом отвечает: «Благодарю: вполне, вполне, вполне». И оба при этом, не в си-лах вырваться из липкой паутины занавеса, который ходит волнами, продолжают продвигаться друг к другу.

Из всех претендентов на трон в шекспировских пьесах Гамлет — единственный, кто не стремится этот трон занять. Его интересует не власть, а природа власти. «Не дай пропасть в

неведенье!» — восклицает он, встретившись с тенью отца. Он хочет не подчинить мир, а постичь его. Гамлет в понимании Любимова — не принц, а интеллигент-гностик; если он не действует, то не действует только потому, что постоянно размышляет, а для этого ему приходится много рассуждать вслух. «Червь, что ни говори, единственный столп всякого истинного порядка. Мы откармливаем всякую живность себе в пищу и откармливаем себя в пищу червям. Возьмете ли толстяка-короля или худобу-горемыку — это только два блюда к столу, два кушанья, а суть одна». Гамлет переосмысляет жизнь с точки зрения смерти, идеи его так же безапелляционны и антисоциальны, как убийства лже- и настоящих королей. Гамлет не только мыслитель. Он еще и многократный убийца. И Любимов отнюдь не закрывает глаза на этот факт. Гамлет безжалостно закалывает Полония, с холодной расчетливостью участвует в гибели Офелии, коварно посылает на смерть вместо себя Розенкранца и Гильденстерна, со сладострастным удовольствием пронзает шпагой узурпатора Клавдия. В обыденном смысле слова поступки эти — чем не действие? Да, власти он не жаждет, убийство для него не цель и не средство, хотя если он получает от этого удовольствие, то ради того, чтобы убедиться в безнравственной природе мира, он вынужден отвергать все и всякие общественные условности и обычаи, пользоваться любыми возможностями соучастия в действии, должен разоблачать лицемерие, с корнем вырывать, душить собственные чувства, и, вероятно, для этого ему и приходится совершать те антисоциальные действия, в осмысленности и правомочности которых он сомневается. И все же Гамлет свободен, он не отождествляет себя со своими поступками. Правда, в своих действиях он воспроизводит законы иерархии, но своей позицией сопротивляется им, а своим разумом отстраняет от себя и собственное маргинальное поведение, и собственные поступки, воспроизводящие эти законы. Тем самым он пробивает в иерархии брешь. Создает исключения из правил. Своим бытием заполняет ту бездну, что разделяет действие и мышление. Он — тот, кто демонстрирует нам эту ужасную бездну.

Любимовский Гамлет относится к категории ясновидцев с плебейским мировосприятием. Московский Гамлет — брат-близнец берлинского Ричарда III. Можно подумать, что Любимов сознательно применил к своему Гамлету те выводы, которые сделал немец Роберт Вейман, говоря о плебейском миросозерцании Ричарда. Можно также считать, что здесь, в любимовском спектакле, реализовано то, что заметил, анализируя диалог двух наемных убийц и герцога Кларенса в

«Ричарде III», поляк Ян Котт. «Этот обрывок диалога уже предвещает „Гамлета“. Потому что чем же иным являются наемные убийцы, как не могильщиками истории. На кладбище в Эльсиноре два могильщика так же разговаривают с королевским сыном. И смотрят на большую историю и на человеческие драмы в той же перспективе: тех, кто роет могилы и сооружает виселицы. В этой перспективе нет никакой разницы между королевским сыном и последним нищим. […] Наемный убийца и королевский сын оказались вдвойне уравнены. В распорядке истории оба являются только шестеренками Великого Механизма»[2]. Вслушайтесь, как говорит о себе, без всяких иллюзий, урод, плебей с городской окраины Ричард (в Берлине, в Немецком театре, в исполнении Хильмара Тате), как он, с высокомерной язвительностью, клеймит ту «мирную», чуть ли не идиллическую эпоху («болтливый пышный век»[3]), в которой вынужден жить; но ведь так же, без иллюзий, видит себя и свои возможности Гамлет из москов-ской Таганки, Владимир Высоцкий, когда он в 1-м акте со здоровой страстностью интеллигента-народника выходит на пустую сцену и под мягкие гитарные аккорды хрипловатым голосом поет текст стихотворения Бориса Пастернака «Гамлет», которое служит прологом к спектаклю: «Прислонясь к дверному косяку, / Я ловлю в далеком отголоске, / Что случится на моем веку».

Оба они, и Ричард, и Гамлет, живут с сознанием неизбежности близкой смерти. Различие между ними — лишь в моральных предпосылках. Этика Гамлета поднимает его над Ричардом, но складывается впечатление, что большого значения это не имеет. В разных иерархических системах законы одни и те же. У Гамлета точно так же нет сомнений относительно того, как ему поступить с Офелией, как у Ричарда — относительно Леди Анны. Оба они знают природу своего мира. Вообще они знают всё о людях. Любой человек способен на всё. Как и на противоположное тому, что он сделал.

Для Гамлета встреча с тенью отца имеет судьбоносное значение, точно так же как для Ричарда — разговор с Леди Анной. Если вещи, о которых они узнают, возможны, значит, возможно всё. Если женщина над трупом убитого мужа отдается другому мужчине, то возмож-но всё, и не существует ни морали, ни любви. То же самое можно сказать, когда мы говорим о Гамлете. В ту минуту, когда отец, явившийся в виде призрака, рассказывает ему об обстоятельствах своей смерти, Гамлетом завладевает абсолютное недоверие ко всему и ко всем, чувство неуверенности становится в нем господствующим. В то же время Гамлет обретает основу и цель своего бытия. Теперь это — не

образ матери, а образ отца. «Я с памятной доски сотру все знаки / чувствительности, все слова из книг, / Все образы, всех былей отпечатки, / Что с детства наблюденье занесло, / И лишь твоим единственным веленьем / Весь том, всю книгу мозга испишу, / Без низкой смеси. Да, как перед богом! / О женщина-злодейка!» И хотя последнее восклицание относится к матери, в нем как бы подразумевается и Офелия. Офелии предстоит стать для Гамлета последней ловушкой. Он должен преодолеть свое влечение к ней. Потому что Офелия — не просто Офелия, но живое воплощение обмана, завладевшего его сердцем. Он любит Офелию. И знает, что сказать ей об этом — ничего не значит. Он ощупью ищет дорогу к ней. И, как бы разговаривая сам с собой, повторяет те общие места, которые должны помочь ему отделить чувства от собственного сознания. «Сам я — сносной нравственности. Но и у меня столько всего, чем попрекнуть себя, что лучше бы моя мать не рожала меня. Я очень горд, мстителен, самолюбив. И в моем распоряжении больше гадостей, чем мыслей, чтобы эти гадости обдумать, фантазии, чтобы облечь их в плоть, и времени, чтоб их исполнить. Какого дьявола люди вроде меня толкутся меж небом и землею? Все мы кругом обманщики. Не верь никому из нас. Ступай добром в монастырь. Где твой отец?» Грязно-серый занавес провисает под тяжестью их тел. Затягивает их. Ходит ходуном, и они лишь протягивают друг к другу руки из-под тяжелых волн.

Сцена эта — самый глубокий момент спектакля. Здесь Гамлет и Офелия предпринимают последние усилия для того, чтобы привести в согласие свои чувства и сознание, хотя это уже невозможно, ум с сердцем у них не могут быть «в ладу». Они думают, что трагическая общественная шизофрения, которая разделяет их, еще не коснулась чувств. Ведь вожделение, которое неудержимо влечет их друг к другу, чтобы коснуться другого, обнять, стиснуть его, представляется им более сильным, чем обремененное печальным опытом сознание. Они хотят друг друга, хотя сознание Гамлета не хочет Офелии, а Офелия знает, что не должна хотеть Гамлета. В тюрьме по имени Дания единственное, что, может быть, еще подчиняется естественным законам, — это плотская страсть. Вдруг она им поможет… Но они находятся в одной и той же ловушке. Выхода нет. Вожделение тоже оказывается больным. Офелия точно так же не может освободиться от гнета, которым является для нее отец, как Гамлет — от гнета, которым стала для него мать. Полоний и королевская пара подсматривают, подслушивают, притаившись за занавесом. И как Гамлет в трактовке Любимова — отнюдь не витающий в облаках философ, так и Офелия — отнюдь не наивная девочка.

Она основательно замешана в дворцовые интриги. Здесь, при дворе, все сплошь доносчики и агенты каких-то групп. Офелия — не исключение. Незадолго до того эпизода, о котором мы говорим, Полоний, демонстрируя королевской паре любовное письмо Гамлета, хвастался, что дочь «из послушанья» рассказывает ему, «когда по времени и где по месту / Любезничал он с ней». Офелия оправдывает доверие отца, сообразительностью она не обделена, так что работает осознанно и точно. Она не только показывает отцу письмо принца, но и с искренним старанием ученика-отличника описывает нюансы поведения Гамлета, рассказывает, как он сжал ей кисть, как, отступив назад, стал изучать ее в упор, как рисовальщик. Любимов не жалеет средств, чтобы показать безнравственность Офелии. Исходной точкой для него, как, по-видимому, и для прежних режиссеров, показывавших Офелию романтической и слезливой, послужили слова ее брата Лаэрта, который так отзывается о сестре: «Болезни, муке и кромешной тьме / Она очарованье сообщает». Вот только Любимов демонстрирует не поверхность, а корни этого очарования.

У Офелии, то есть у играющей Офелию Натальи Сайко, три лица. Женственно округлое, спокойное, оживленно-умненькое, искреннее, когда она болтает с братом: «Но, милый брат, / Не поступай со мной, как лживый пастырь, / Который хвалит нам тернистый путь / На небеса, а сам, вразрез советам, / Повесничает на стезях греха / И не краснеет», — очевидно, это и есть настоящая Офелия. В разговоре с отцом она — запуганная девочка. А когда перед ней стоит Гамлет, две эти ипостаси борются в ней, повергая в жесточайшее смущение. Офелия любит Гамлета, хотя слеплена из совершенно другого теста, чем тот, кого она любит. Офелия — тоже существо интеллектуальное, но из породы реалистов. Она точно знает, когда и что позволено и когда и чего не позволено, а потому прекрасно понимает: Гамлету в нормальных условиях она принадлежать не может. Ведь отец недвусмысленно сказал ей: «Я не хочу, чтоб на тебя вперед / Бросали тень хотя бы на минуту / Беседы с принцем Гамлетом». Но девушка неглупая, она обнаруживает в поучениях отца некий зазор — и понимает, что отец намерен извлечь из ситуации определенную выгоду. Говорит же Полоний: «…требуй впредь залогов подороже. / А то, сведя все это в каламбур, / Под свой залог останешься ты в дурах». И еще: «Будь поскупей на будущее время. / Пускай твоей беседой дорожат. / Не торопись навстречу, только кликнут». Так что у Офелии есть основания надеяться: если она будет выполнять инструкции отца не слепо, а с умом и умело играть роль орудия в его руках, то, глядишь, дело как-

нибудь удастся обстряпать — и судьба соединит-таки их с Гамлетом. Ради Гамлета она предает Гамлета. И — самое себя. Но в этой новой ситуации она уже не может смотреть ему в глаза как влюбленная. Да и Гамлет по ее взгляду догадывается об обмане, на который она идет из политических соображений. Чувство и знание, инстинкт и мысль, слова и движения в ней также подчиняются собственному ритму. И когда Офелию, словно наживку, бьющуюся на крючке, выталкивают из-за занавеса, и в ушах у нее еще звучит напутствие отца: «Дочь, возьми / Для вида книгу. Под предлогом чтенья / Гуляй в уединенье. — Все мы так: / Святым лицом и внешним благочестьем / При случае и черта самого / Обсахарим», — она, словно ища выхода, укрытия, уступает чистому, без примеси рационального расчета, вожделению. Но чувственность ее, которая в момент прощания с братом выглядела такой свежей, трогательной, за минувшее время, под тяжестью перенесенных душевных переживаний, превратилась в гниль, в труху.

Волны, бегущие по занавесу, не только затягивают их, но и подталкивают друг к другу. Толкают грубо, неистово. И когда в середине сцены два тела, оказавшись наконец в общей впадине, рушатся в нее и впадина, под их общей тяжестью, проваливается так глубоко, что почти полностью скрывает их, а Гамлет все говорит и говорит: «Бог дал вам одно лицо, а вам надо завести другое. Иная и хвостом, и ножкой, и языком, и всякую божью тварь обзовет по-своему, но во что ни пустится, все это одна святая невинность. Нет, шалишь. Довольно. На этом я спятил. Никаких свадеб. Кто уже в браке, пусть остаются в супружестве. Все, кроме одного. Остальные пусть воздержатся», — они оказываются совсем близко, почти вплотную, и тогда крылья занавеса выпрямляются, и оба они, почти в беспамятстве, хватаются друг за друга, — в этот момент Гамлет, словно ощутив приступ отвращения от самой возможности соприкосновения, отпрыгивает на середину сцены, будто какая-то посторонняя сила бросает его туда, как раз туда, где незадолго до этого его мать, дядя и Полоний в очках стояли, советуясь, над открытой могилой. И, словно вынося приговор, Гамлет кричит Офелии: «Ступай в монахини!»

Офелия утопает в глубоком лоне занавеса. Гамлет наконец свободен. Оба утратили последний ориентир в жизни. Путь к трагедии перед ними открыт.

Конфигурация взаимоотношений, которая в спектакле Любимова складывается между убитым королем, Гамлетом, новым королем, королевой, Полонием, Офелией и Лаэртом, не лишена определенного (оставляющего в какой-то мере

неприятный привкус) влияния вульгарно-фрейдистского подхода. Смятение чувств, обуревающее Гамлета, вызвано фактом любовной связи между стареющей матерью и молодым дядей, связи, которая привела к убийству отца; причины сердечного кризиса Офелии заложены в ее чрезмерной покорности отцу, в страхе перед ним, страхе, побуждающем ее и к брату относиться с большей открытостью, чем к принцу, которого она любит и вожделеет. Эта схематизированная система отношений сама по себе была бы достаточным основанием для того, чтобы вырвать пьесу из рук скучающих философов и прекраснодушных романтиков, если бы не то обстоятельство, что в какой-нибудь иной трактовке она, сняв возможность поверхностных толкований, открывала бы дорогу другим, но тоже поверхностным. И тут нельзя не сказать, что Любимов, к счастью, находится в очень тесных отношениях с присущим театру Елизаветинской эпохи пониманием судьбы, а потому ориентируется не на драматургические принципы буржуазного театра, то есть не выстраивает здание общественной иерархии на системе душевных движений индивидов, а как раз наоборот, иерархию считает заведомо данной, точно и беспристрастно детализируя ее: вверху — свет, в середине — человек, внизу — могила, — и в этом, представляющемся таким стройным, пространстве раскрывает факторы давления, принуждения, которые порождает данная общественная система и которые становятся источником страданий индивида. Вплоть до первой сцены третьего акта все персонажи, собственно, действуют соответственно схеме, иерархия может выдавливать из них лишь архаические психологические реакции, не более того. Но в первой сцене третьего акта все меняется.

В показанном нам королевском дворе государственными вопросами, так же как и сердечными делами, занимаются лишь между прочим: вся энергия здесь уходит на то, чтобы спрятать, убрать следы недавнего убийства. Для королевской четы, подглядывающей и подслушивающей из-за занавеса, совершенно неважно, любит ли Гамлет Офелию. Если любит, они воспользуются этим как удобным средством, если не любит, найдутся другие способы. У них заготовлены прекрасные тактические ходы для обоих вариантов. Если любит, таким средством станет, вероятно, свадьба, если не любит, то, наверное, путешествие. Полоний тоже надежно подстраховался на оба варианта. Если Гамлет любит Офелию, Полоний получит зятя королевской крови, если не любит — вознаграждение от королевской четы за услуги в качестве соглядатая. Поведение Гамлета пока не дает возможности считать этот вопрос

решенным, да они и не считают его столь уж существенным. А Гамлет совсем не стремится помочь им найти решение. Те, кто своими действиями побуждают призрак убитого короля явиться Гамлету, не способны понять принца, так как не понимают сути того, что они сделали. Гамлет — не орудие в их руках. Он выскользнул из их рук. Теперь ему предстоит лишь довести процесс доказательства до конца.

Для того чтобы завершить этот процесс, у Гамлета есть одно-единственное средство, и средство это — сам театр. Устроив своего рода очную ставку, он должен доказать то, что мы и так знаем: его мать — шлюха, дядя Клавдий — братоубийца. Выступление странствующих лицедеев в спектакле Любимова — один из самых великолепных, самых эффектных эпизодов в мировом театре. Неподвижный занавес находится в середине верхней сцены, параллельно рампе, перегораживая все сценическое пространство. Освещение усиливается до ослепительно-белого; нижняя кромка занавеса легко отрывается от пола и мягкими волнами взлетает в воздух. Внезапно становится виден замыкающий пространство сцены брандмауэр; внизу, у самого пола, размещена вереница ярких юпитеров. Их свет бьет зрителям в глаза, и брандмауэр словно растворяется. Наш взгляд уходит куда-то за линию юпитеров, тонет в мягкой тьме. В той тьме, в которой находимся и мы. И мы словно попадаем на сцену, становимся актерами. Мы оказываемся в лучах света, мы — на сцене; начинается наш спектакль. Момент этого преображения — как удар по нервам, безжалостно-разоблачительный, убийственно-прекрасный. И когда на сцену гуськом выходят актеры, в изломанно-стилизованных позах обращаясь к зрительному залу, наполовину реальному, наполовину еще более реальному, — мы будто тоже переносимся на сцену, лицом к самим себе, погруженные в созерцание собственного «я». Когда зрители, сидящие в потемках зрительного зала, неожиданно оказываются лицом к лицу со зрителями, находящимися во тьме виртуального зрительного зала, и невольно отождествляют себя с теми, кто, между двумя этими залами, выходит на световой помост, и с тем, из чего и состоит театр, то есть с актерами, лицедейством, боязнью рампы, — это производит незабываемое впечатление. Но не менее сильным, не менее ошеломляющим представляется следующий момент: выходящие на сцену ряженые, эти человеческие силуэты в желтом, лиловом, красном, полосатом, обмотанные длинными волочащимися шарфами, в цилиндрах, в кричаще ярких лохмотьях, в чужих обносках, — все они оказываются совсем не такими, какими мы хотели бы видеть себя на их месте, они

никогда не смотрели пристально, вопрошающе на самих себя, да и ни на что не смотрели с требовательным любопытством, это — фигляры, которые в принципе не способны сыграть что-то значительное, кучка никчемных скоморохов, единственная цель которых — зашибить деньгу, единственное умение — горланить погромче, это угодливые и пошлые пустобрехи, отбросы общества, жалкая пародия на искусство. Но принц Гамлет об руку с Полонием, повернувшись спиной к залу, руководит ими как умный и просвещенный режиссер, делая их орудием достижения своей священной цели, инструктирует их, дает советы, показывая себя глубоким знатоком и тонким ценителем театра, эстетом, они же, внимая словам принца, послушно кивают; правда, его указания они воспринимают как излишнее умничанье, но — что делать, они хотят есть-пить, хотят иметь кров над головой хотя бы на пару дней, ну и, может быть, немножко хотят играть. В глазах комедиантов между Гамлетом, речь которого изобилует мудрыми и идущими от сердца истинами, и Полонием, изрекающим пустые благоглупости, нет никакой разницы. Принц с его народническим настроем для них — господин, который относится к недоступному для посторонних узкому кругу всевластных вельмож; но по тем же причинам господин для них и невежественный Полоний.

Начиная с этой сцены, иной становится вся система измерений в драме. Можно сформулировать так: в этой сцене обретает свое истинное измерение судьба Гамлета. Все, что он знает, чувствует, к чему стремится, перестает быть однозначным. Гамлет с этого момента — не пуп земли, хотя все то, что он знает и чувствует, к чему стремится, — земле, миру необходимо. Любимов, который до сих пор следил за Гамлетом вблизи и явно отмечал его своим вниманием, теперь отдаляется от принца, предоставляет его самому себе. Гамлет теперь все равно никому не подвластен, он неудержим в своих побуждениях и действиях. «Если чему-нибудь суждено случиться сейчас, значит, этого не придется дожидаться. Если не сейчас, все равно этого не миновать. Самое главное — быть всегда наготове». С этого момента мы находимся одновременно внутри и снаружи, одновременно в зрительном зале и на сцене, являемся одновременно зрячими и слепыми, зрителями и действующими лицами. Одной ногой в смерти, но все-таки еще в жизни. От своего отождествления с Гамлетом мы и далее не можем отказаться, но все же смотрим на мир не его глазами, а глазами тех, кто остался за пределами круга, в котором не на жизнь, а на смерть борются друг с другом сильные мира сего.

Сцена пуста. Два могильщика сидят на груде земли, свесив

ноги в яму. Едят настоящий лук с настоящим хлебом. Болтают о том о сем. Они добродушны и доброжелательны. В иерархии каждому отведены свое место и своя роль. Король — убивает, придворные — занимаются доносительством. Гамлет, своим поведением создавая исключение из правил, заставляет остальных ломать головы, суетиться. Актеры — играют, могильщики — роют могилы. Мы находимся одновременно снаружи и внутри, — большей свободы для человека, пожалуй, и представить нельзя. Мы являемся одновременно актерами, могильщиками, королями и принцами. Иерархию мы ощущаем собственной кожей, но в то же время имеем возможность получить о ней общее представление. Сомнений не остается: порвалась дней связующая нить, и соединить ее не сможет уже никто. Не прибудет в Данию Фортинбрас с войском, чтобы предотвратить катастрофу. И не скажет: «Пусть Гамлета к помосту отнесут, / Как воина, четыре капитана. / Будь он в живых, он стал бы королем / Заслуженно». Гамлет не хотел стать королем, да он и не стал бы, не смог бы стать великим властителем. Не стоит обманывать себя возможностью счастливого конца. Неправильно было бы завершить трагедию вздохом облегчения. Драматургия Любимова просто вычеркнула Фортинбраса из шекспировского текста.

Занавес со скрежетом поворачивается вокруг своей оси, показывая нам мертвецов последней сцены.

1977

Меланхолия
(Перевод Ю. Гусева)

Среди самых красивых венгерских слов это слово — еще и одно из самых благородных[4]. Первый слог (mé) неагрессивно, но решительно вонзается в пространство, второй слог (la) смягчает резкость, после чего напряженное противостояние острого и тупого, словно радужный пузырек, лопается на согласной третьего слога (bú), и возникшая пустота долго и гулко звенит в конце.

Пустота в этом слове с открытым концом обращена к пространству, и пустота эта требует для себя пространства такого огромного, что величина его не поддается воображению.

Будь смерть таким явлением жизни, которое человек способен представить, можно было бы с уверенностью сказать, что все явления мира, без исключения, могут быть пережиты и поняты человеком. Ведь что такое понять явление? Это значит: освоить занимаемое им пространство. Если ты говоришь «стол», то слово это требует для себя столько пространства, сколько занимает твой стол; если говоришь «кафедральный собор», то столько, сколько пространства занимает самый грандиозный кафедральный собор из всех, что ты видел или воображал; если — «бог», то это слово не больше, чем требуется и человеку.

Но вот если лопается пузырек нечеловеческого напряжения человеческих сил и ты хочешь подобрать слово для называния той пустоты, которую означает для тебя отсутствие чего-то, что только что существовало, — то в этом случае любое слово твое будет — тщетно! — стремиться, рваться к бесконечности, жаждать бесконечности, не поддающейся измерению, освоению ни с помощью опыта, ни с помощью воображения.

Каждое наше слово стремится туда. К тому, чего ни одно слово никогда еще не достигало и достичь не может.

У Каспара Давида Фридриха есть картина, которая дает возможность хотя бы молча смотреть в это недостижимое для человека пространство.

В первый момент полотно это выглядит так, словно на нем нет ничего, кроме моря, освещенного луной. Пространство природы — ни прекрасно, ни безобразно: в оценках оно не нуждается. На первом плане, на берегу, полого спускающемся к воде, лежат огромные темные валуны. Да, такое бывает, такое возможно, говорим мы себе, подтверждая то, что изображает художник, нашим собственным опытом или воображением. На

глади моря нет обычных бликов, вода в этот час недвижна и темна. Полоса неба над горизонтом чиста и прозрачна, но выше, в зените, ворочаются тяжелые угрюмые тучи; в их плотной, словно погруженной в сердитую пену массе выглядывает краешек полной луны. Света ее вполне хватает на то, чтобы мы могли видеть этот ландшафт. Вверху — небо, внизу — земля, между ними — море. Мир лежит перед нами в том успокаивающе действующем на нервы порядке, в каком должен лежать; таким мы его себе и представляем.

Более успокаивающего, более нейтрального месседжа, вероятно, и быть не может. Отсутствие каких-либо претензий на большее оправдывается временем суток. Ночь — не время для того, чтобы видеть, потому что ночью темно.

Но кто-то, кто *видит*, все-таки тут, в пространстве картины, есть.

И это странное, едва ли не пугающее ощущение, ощущение ви́дения при отсутствии того, кто *видит*, побуждает нас обнаружить, что у кого-то, кто видит эту ночь, есть бодрствующие сотоварищи. Недалеко от берега, там, где из воды, уже довольно глубокой, выступают черные спины валунов, виден сгусток света, яркое оранжево-желтое пятнышко, которое отбрасывает водянистые отблески на соседние валуны. Это — костер, и у костра на камне сидят двое, а может быть, трое. Трое мужчин. Один из них держит в руках палку, как бы разгоняя дым, курчавящийся над костром; второй просто находится рядом, обратив взгляд в сторону берега; третий — если там есть третий — повернулся к нам спиной и смотрит в мглистое пространство открытого моря. Они, очевидно, потерпели кораблекрушение. Свет костра позволяет увидеть рядом с ними завалившееся на бок суденышко; с мачты, под углом устремленной в небо, свисает флаг или, скорее, вымпел. Он, насколько можно судить, красного цвета. На море царит почти полный штиль; вяло повисшая, едва шевелящаяся полоска ткани показывает, что ветер, если он и есть, дует с моря в сторону суши[5].

Твое внимание незаметно втягивается в пространство картины, и ты словно ощущаешь на лице дыхание предрассветного моря.

Один из трех мужчин следит за костром, дым заставляет его щуриться, закрывать глаза; второй смотрит в сторону берега, хотя там ему, конечно, мало что видно; третьему глаза застилает мерцающая пустота водной глади. То есть они, трое, — люди, которые *смотрят*, но не *видят*. И есть кто-то, кто *видит*. Все они одинаковы в способности смотреть, но различны в способе видеть.

Мы же, рассматривающие эту картину, то смотрим из нее глазами трех потерпевших кораблекрушение на того, кто видит ночь, то, замкнутые в своей собственной ночи, смотрим на них троих, — но для того, чтобы увидеть их, мы должны наклониться к костру по возможности близко, хотя есть некто, кто не наклоняется к костру вовсе.

Генрих фон Клейст пишет: Каспар Давид Фридрих смотрит на мир как художник, «у которого срезаны веки». Этим он отличается от нас — ведь как бы ты ни смотрел на картину, ты не можешь не моргать, а моргая, вносишь в свое видение момент различия: ты должен или, склонившись к костру, отождествиться с теми, кого художник написал, или, отстранившись от костра и находясь где-то в пространстве картины, с тем, что́ он написал. Так же как несчастные жертвы кораблекрушения, ты лишь в частях, в отдельных деталях воспринимаешь то, что кто-то, не моргая, видит в целом. Отождествляясь с судьбой этих троих, ты *смотришь* на собственную судьбу; в то время как есть кто-то, кто ее *видит*; ты не можешь быть сразу вдали и вблизи. Подобно тому как быть одновременно снаружи и внутри может лишь тот, кто творит мир. Немигающее ви́дение означает, что одно мгновение ничем не отделяется от другого; а ночь вне времени означает, что ночи — нет.

На этой картине ночи действительно нет. Для нормальной ночи тут слишком светло и, главное, слишком красочно. Ночью мы называем видимость ночи. О том, что на первый взгляд видится ни на что не претендующим, темным, почти до тоски знакомым, что твои глаза воспринимают как заурядный морской ландшафт, освещенный луной, при более внимательном рассмотрении выясняется, что это — не что иное, как аллегория твоих чувств, относящихся к ночи, к бесконечности, к пустоте и к отсутствию чего-то необходимого. Чувство рождается не из того, что есть, а из *видимости* того, что есть. Ты видишь не изображенный на полотне ландшафт, — ты погружаешься в созерцание чувства, до банальности знакомого, однако не поддающегося выражению в словах.

Кто из нас не читал или не слушал сказок, в которых младший сын, или не знавшая жизненных трудностей девица, или коварно изгнанный из своего дворца принц, отправившись в странствия, попадают в мрачный, дремучий, непроходимый лес. В этот сказочный лес можно войти, но, увы, из него невозможно выбраться. Где-то в чаще трещат сухие сучья, зловеще ухает сыч в ветвях. В дупле огромного трухлявого дерева брезжит призрачный огонек. И маленький, слабый человек, бредущий, едва ли не на ощупь, в ночной тьме, думает, заметив среди деревьев бледное

свечение, что ему это чудится.

Если вокруг — грозный мрак, то луч света настойчиво потянет тебя к себе; если тебя окружает ослепительный свет, ты будешь рад сумраку, дающему отдых глазам.

Может, там Баба-яга в мерцающем свете лучины варит свое колдовское зелье; может, там находится пристанище злых духов; а может, разбойники, руки которых по локоть в крови, пересчитывают там при свечах золотые талеры; и все-таки ты не можешь туда не идти.

Общий для всех нас удел: мечтать о приюте, об укрытии.

В одиночку или вместе с кем-то стоять в ночи, когда перед глазами стремительно проносится поезд с освещенными окнами, и огни его меркнут за поворотом, и постепенно затихает вдали перестук колес. Ах, если бы мы не стояли, как завороженные, не в силах двинуться с места, а мчались бы на этом поезде туда, куда нам хочется попасть. Ах, если бы среди тысяч объявлений о сдаче жилья, напечатанных мелким шрифтом в газете, мы вдруг наткнулись на предложение, у которого только хорошие стороны и никаких, абсолютно никаких недостатков!..

Или: если бы посреди чужого города, засыпанного толстым слоем снега, на незнакомой, никогда не виденной улице нас неожиданно побудило остановиться освещенное окошко. Легкие занавески наполовину задернуты, внутри, под лампой с абажуром, в тепле, в мягком полумраке комнаты, обставленной изысканной, уютной мебелью, кто-то сидит, — нигде больше я не мог бы представить свою жизнь более наполненной, более привлекательной.

Желание велико, тяга сильна, луч надежды слаб и всегда маячит где-то вдали.

Если ты ничего не можешь сделать, кроме как целиком отдаться этому блуждающему во тьме и жаждущему света чувству, — такое состояние и называется меланхолией.

Цвет такого состояния души — черный, время года его — осень, время суток — ночь, сторона света — север. Для обозначения меланхолии существует и много других слов: мировая скорбь, тоска, подавленность, уныние, хандра, упадок сил, настроение как у побитого, опустошенность, апатия. В наше время такое состояние духа называют депрессией (в географии депрессия — участок суши, лежащий ниже уровня океана; в астрономии — негативная высота какой-либо звезды относительно горизонта; в метеорологии — область низкого атмосферного давления, находящаяся под влиянием восходящего воздушного потока).

Не может быть никаких сомнений: на полотне Каспара

Давида Фридриха мы видим участок побережья Северного моря. Воздушные массы поступают сюда, наваливаясь на сушу, со стороны Северного полюса, где находится область с низким давлением и с восходящим потоком воздуха. Вероятно, это — момент после недавнего шторма. Неистовство ветра улеглось и вверху и внизу. Стихии завершили битву, суша осталась сушей, вода — водой, небо — небом. Все стихии, каждая из них и все вместе, успокоились, обрели равновесие, необходимое для того, чтобы быть самими собой.

Горит костер.

Или, если шторма все-таки не было, это — час отлива. Суденышко, на котором плыли эти трое, село на мель. Или, скорее, отлив унес из-под него воду: на лодке с мачтой не видно никаких повреждений. Так что вполне возможно, что тот, кто смотрит вдаль, в сторону горизонта, не за движением туч следит, а ждет прилива.

Меланхолия — это еще и продукт памяти. Если был шторм, то шторм будет и в перспективе. Если сейчас отлив, то в перспективе будет прилив. В состоянии меланхолии ты сосредоточен не на том, что имеет место в данный момент: ты ожидаешь прихода того, чего в данный момент нет. Разумом ты цепляешься за то, что можно рассчитать, хотя память о том, чего рассчитать было невозможно, твою веру в здравый смысл уже подкосила; ты боишься того, чего нет, а потому страшишься прихода того, чего ожидаешь. Ты знаешь: то, чего сейчас нет, может явиться позже и, явившись, вытеснит то, что сейчас все же есть, то есть твое дурное предчувствие. Правда, относительно того, что есть сейчас, нельзя быть совершенно спокойным: ведь оно может стать чем угодно; но оно все-таки более предпочтительно по сравнению с тем, что может явиться: ведь единственная реализованная возможность лучше, чем сколь угодно много нереализованных. Ты прислушиваешься к своему дурному предчувствию и, вполне возможно, даже ценишь его. Ведь то, что есть, это точно жизнь, которой тебя может лишить то, что последует затем, ибо только то, что последует, таит в себе конец, смерть того, что есть. Как подсказывают тебе ощущения, само по себе это не было бы такой уж большой бедой, поскольку означало бы конец твоим терзаниям; что же касается не ощущений, а разума, то он лишь тогда не считал бы это бедой, если бы более или менее твердо знал, что именно может последовать за мукой изменчивых колебаний твоей постоянной неуверенности и велика ли возможность того, что то, что последует, одним махом погасит, разрешит и колебания разума, и

дурные предчувствия, и подсказки, нашептываемые ощущениями. Ибо если ты не знаешь этого твердо, то теряет всякую ценность все то, на что ты мог бы рассчитывать с уверенностью или даже без нее. Тогда утрачивается смысл и в том, чтобы ждать чего-то, и в том, чтобы не ждать ничего. Так человек в состоянии меланхолии оказывается за пределами того круга, в котором он чувствует себя на своем месте. Так становится для него тщетой все то, что могло бы стать чем-то, на что можно опереться.

А то, что для человека, созерцающего картину, есть мерцающий вдали костерок надежды, для персонажа картины — условие сохранения жизни. Поскольку ни один человек не может созерцать картину, если он является ее персонажем, то для одного костер означает свет, для другого — тепло. Тот, кто вступает в теплое обиталище своих желаний, вынужден смотреть оттуда вовне — и видеть тьму там, где он перед этим чувствовал холод; удовлетворение желания сопровождается наслаждением и побуждает жаждать нового наслаждения: ведь мы никогда не обретаем в полной мере того, к чему стремимся; или, по той же логике, толкает в безнадежность. Сами себе разжечь костер надежды мы не способны: разжечь огонь мы можем лишь для того, чтобы согреть замерзшее тело; так твое средство становится в глазах других целью, а средство других, сколь бы убогим оно ни было, — надеждой в твоих глазах. Надежда или есть, или ее нет. Мы не знаем, где смерть, и не можем представить себе ее пространство. Но в пространстве, открывающемся между двумя этими возможностями, которые выглядят экстремальными, то есть между надеждой и ее отсутствием, — человеческое мышление просто перестает функционировать.

Ты смотришь на картину и даже не можешь представить, как эти люди ухитрились разжечь костер на камне, лежащем в воде довольно далеко от берега. В маленькой лодке не уместится столько хвороста, сколько необходимо для такого бодро пылающего костра. Предположить, что дрова они собрали на берегу, тоже трудно: если бы они решились перейти вброд воду, отделяющую их от суши, тогда почему они не разложили костер на сухой и надежной земле? Ни так не получается, ни этак не выходит. Если они не захотели разводить огонь на берегу потому, что ждут прилива, тогда кто принес им хворост на камень, где они устроились? Да и сидят они там не с таким видом, будто намерены сделать хотя бы одно-единственное движение. То есть один из них вроде не совсем пассивен, он помахивает палкой над костром — но зачем? Разве что от нечего делать. Палкой, конечно, можно шевелить угли; палка может служить вертелом, но тогда хлеб или рыбу, нанизанную на вертел, человек, если он в

здравом уме, не будет держать в облаке дыма. Все это — очевидные вещи. Или все-таки шторм выбросил их лодку на камни, просто мы не видим, что лодка повреждена, а они сейчас сжигают ее деревянные части? Но в этом случае разумнее было бы бросить разбитую лодку и искать убежище на суше, а не сидеть у самой воды, поддерживая огонь, который будет погашен первой же серьезной волной. Что с того, что мы видим их, что с того, что мы вглядываемся в ночь, — относительно их судьбы мы слепы точно так же, как они — относительно своей собственной.

Если неподвижный, неморгающий взгляд означает, что одно мгновение ничем не отделяется от другого, то человека, который видит мир таким неподвижным взглядом, ощущение судьбы не может ни вдохновлять, ни терзать. Ибо это — не ощущение, а чистое знание.

И напротив: если человек в состоянии меланхолии, то, откуда бы он ни вышел, он приходит туда, откуда отправился: в темную муку своей судьбы. Он смотрит во тьму — и не удивляется, что ничего не видит. Он не может, исходя из своей судьбы, объяснить судьбу других, как не может, видя судьбу других, объяснить свою собственную, — ибо для объяснения ему как раз и не хватает способности смотреть не мигая. Сознание, что такая способность у него отсутствует, превращается в предчувствие смерти. Однако именно факт ощущения вещей выдает, что ощущение вещи никогда не тождественно той вещи, к которой оно относится или которой порождено. Если я говорю о чем-то, что оно твердое, холодное и острое, то это, конечно, может быть камень, но таким же я могу ощущать, например, и железо.

Ощущения — единственная данность, на которую могут опираться наши мысли о вещах и о взаимосвязях вещей; однако относительно того целого, о котором мы хотели бы в действительности подумать, мы, ориентируясь на ощущения, все же остаемся в неуверенности. Что же касается предчувствия, то это — штука еще менее предсказуемая. Предчувствие вообще и дурное предчувствие в частности — это наши воспоминания о прежних ощущениях, хотя направлены они на нечто такое, что может последовать — как возможное ощущение — в том случае, если будущее будет складываться подобно прошлому и если мои прежние ощущения не были ошибочными в оценке действительности. Так что предчувствие смерти, страх смерти или желание смерти не просто не приближают нас к ощущению смерти: напротив, они представляют собой одно из самых сильных ощущений, связанных с жизнью. Такое предчувствие — не ослабление (вплоть до отказа) того, что мы называем жизнью, а, наоборот, усиление.

Если ты наблюдаешь за муравьем, который тащит травинку, то чувство, которое возникает у тебя от этой картины, будет слабее, чем если бы ты сам тащил бревно; при этом у тебя не было бы *картины* происходящего: картина полностью заслонялась бы ощущением веса. Мысль о смерти, возможно, как раз и стремится определить весомость такой вещи, для которой не существует единицы измерения — ни в весе, ни в объеме, ни во времени. А можем ли мы создать образ (картину) того, для чего не существует единицы измерения? И можем ли мы представить себе нечто такое, образ чего невозможно создать?

Когда мы оказываемся лицом к лицу с такой возможностью, слово для этого у нас все-таки есть: в таких случаях мы говорим о *невозможных* вещах. Или, если масштаб невозможности превосходит даже нашу способность к образотворчеству, мы говорим: *ничто*, — хотя это *ничто*, посредством нашей речи, наших слов, тут же становится *чем-то*. Хотя именно мысль *о чем-то* я и должен был бы уничтожить в самом себе, чтобы стать таким лишенным судьбы, не ведающим ни прошлого, ни будущего, не имеющим географических координат, обладающим немигающим взглядом *никем*, кто, истерзанный случайными, бессистемными знаниями и ненадежными, неопределенными ощущениями, жаждет одного — не быть.

Так человек в состоянии меланхолии приходит к — насыщенной чувством — мысли о самоубийстве.

Прежде чем изложить свое мнение о меланхолии, к которой я надеялся найти подход продемонстрированным выше образом, я хотел бы сослаться на два произведения, из которых почерпнул много знаний и еще больше разного рода сведений. Одно — это книга, второе — картина.

Книгу написал Ласло Фёлдени[6]. Рассмотрев с культурологической точки зрения круг вопросов, связанных с меланхолией, он приходит к выводу, что меланхолию как состояние и чувство — в зависимости от того, какой идеей руководствовалась историческая эпоха относительно взаимосвязи индивида и мироздания — признавали то знаком избранности, то одной из форм одержимости дьяволом, то признаком безумия, то распространяющимся на всех и каждого способом ощущения бытия, считая ее то неизлечимой, то поддающейся лечению или, по крайней мере, подлежащей лечению болезнью. Интересно, каким же образом такие различные представления можно собрать воедино? Фёлдени, который, как можно предположить, и сам был знаком с меланхолией не понаслышке, предпринимает почти невероятное духовное усилие, избегая соблазна истинность одного культурно-исторического состояния опровергнуть с

помощью истинности другого культурно-исторического состояния. Он поступает так: с помощью противоречащих друг другу и в то же время взаимосвязанных истин он как бы огораживает то мертвое пространство, где в здравом уме найти ответ невозможно, хотя мы и сам вопрос никогда не поставили бы, если бы не надеялись на ответ. Когда ты читаешь эту его книгу, представление о мертвой зоне, которую штурмует жажда познания, возникает потому, что автору совершенно чужда склонность огульно судить о различных культурных средствах и методах; знание алхимии он не считает менее достойным внимания, чем, скажем, религиозный экстаз, объяснения с точки зрения физиологии мозга не рассматривает как приоритетные по сравнению с астрологическим объяснением, рекомендации медицины, стремящейся лечить недуг, не объявляет более важными, чем вопли о помощи, звучащие в поэзии, или утонченные умозаключения философии. Если мне позволено будет воспользоваться сравнением, то его книга предлагает примерно такие же выводы, какие сделала современная астрономия относительно черных дыр.

Читая эту книгу, ты точнее почувствуешь, что такое меланхолия, но едва ли станешь лучше понимать ее. И это естественно. Ведь самое характерное свойство меланхолии — ощущение пустоты знания или знание о пустоте чувств. Существует знание, касающееся ощущений, так же как существуют ощущения относительно знания. Но именно потому, что чувство и знание — вещи различные, мы и должны признать, что существуют чувства, знанием о которых мы не можем располагать, и такие знания, по отношению к которым мы не можем питать каких-либо чувств. Так что можно что-то думать о чувствах и что-то чувствовать по отношению к знанию, однако знание и чувство не могут служить друг другу путеводным маяком. Одно может иметь образное представление о другом, но это не значит, что представлению будет соответствовать слово. Если же есть слово, оно не рождает образ.

Картина, о которой я хочу рассказать, написана великим романтиком, Георгом Фридрихом Керстингом, а изображен на ней великий меланхолик, Каспар Давид Фридрих, работающий в своей мастерской. Помещение мастерской невелико. Чистота, которая в ней царит, сделала бы честь келье самого строгого монашеского ордена. Что вовсе не означает, будто зрелище, которое нам открывается, холодно, неприветливо. В мастерской — три предмета: стол, стул, мольберт. Неслучайно понятие «троица» обычно ассоциируется со святостью. Три предмета эти стоят в доверительной близости друг к другу, как того и требует

работа художника. Остальная часть пространства мастерской пуста. На голой стене слева — дверь с круглой блестящей ручкой, половицы делят на продольные полосы пустоту дощатого пола, падающий в окно свет отбрасывает большое пятно на потолок.

Этому светлому пятну мы едва ли смогли бы найти объяснение, не будь нам известны два написанных сепией полотна, на которых сам Фридрих, вскоре после того как он переселился в окрестности Дрездена, запечатлел два окна своей новой мастерской. На одной картине — правое окно, на другой — левое. Оба окна распахнуты настежь, в них видна неспешно струящаяся полноводная река, за ней — тополя на противоположном берегу. В правом окне видно стоящее на якоре небольшое суденышко с мачтами, в левом мягко скользят по водной глади, под летним небом с редкими облачками, несколько плоскодонок и лодок побольше.

Так нам становится понятной особенность картины Керстинга: студия Каспара Давида Фридриха освещена не дневным светом, а отраженным блеском водного зеркала Эльбы. Связано это с тем, что Каспара Давида Фридриха не устраивал прямой дневной свет, и за шесть лет, прошедшие с момента его переезда, он основательно переиначил условия освещения в своей студии. От правого окна он отказался — оно было замуровано. От левого же окна осталась лишь верхняя часть с крестообразной перекладиной, а на нижнюю часть (треть площади окна) он распорядился навесить ставни. Так из обильно льющегося наружного света он оставил себе лишь отсвет на потолке, так из сплошь залитой радостным светом студии создал мрачноватую камеру, где на холст падает с потолка отсвет, который приходит снизу.

Сидя на стуле, художник не видит того, что находится за окном. Даже встав, он увидит разве что противоположный берег реки. В крестообразной раме оставшейся верхней части окна нет ничего, кроме облачной бахромы, тонущей в голубизне небосвода.

На картине Керстинга художник сидит на стуле, склонившись к натянутому на мольберт холсту, и концом кисти проводит на холсте линию. Свет, отражаемый водной поверхностью, падает на потолок, оттуда — на холст. Так что место, где сидит художник, — это как бы и не комната вовсе, а своего рода камера-обскура. На залитом отраженным светом холсте можно в какой-то мере угадать, что именно рисует художник: это — один из его безумных пейзажей. На столе — открытый ящик с красками, три разных размеров пузырька с растворителем и два прямоугольных предмета: вероятно, небольшие коробки с красками или с

пастельными мелками. В мастерской, очевидно, холодно или, по крайней мере, весьма прохладно: Каспар Давид Фридрих одет основательно, под курткой у него — плотное белье, отчего ткань на плечах и на поясе образует мягкие валики. На ногах — растоптанные матерчатые шлепанцы.

Не устану вновь и вновь подчеркивать важность того обстоятельства, что естественный свет здесь, прежде чем попасть нам в глаза, должен трижды преломиться, пройти три метаморфозы. Сначала он отражается от водной поверхности, затем — от потолка и, наконец, от свежего слоя краски на холсте. А Каспар Давид Фридрих все эти метаморфозы должен охватить одним взглядом, чтобы видеть тот свет, который он переносит на холст. Он как бы преодолевает свою слепоту — и видит существующий в воображении образ. Лицо его напряжено, борода и волосы на голове слегка всклокочены, во взгляде чудится маниакальность.

В стенах мастерской — три проема (два окна и дверь). В помещении — три предмета мебели. На столе — три коробки с красками и три пузырька с растворителем. В углублении замурованного окна — палитра, еще одна палитра висит на стене между окнами, третья — в руке у художника. В той же руке — четыре кисти, пятой кистью он как раз прикасается к холсту. На стене между окнами — три линейки: прямая, с перекладиной и треугольник.

Но человек здесь — один.

И есть еще кто-то, кто все это видит.

В способности видеть они схожи, однако различаются в способе видения. Керстинг, правда, видит, к каким хитростям прибегает его друг, манипулируя светом, но как раз благодаря этим хитростям результат их, сама картина, из поля его зрения практически выпадает. Мы же исключительно благодаря нашим собственным хитростям можем узнать, откуда, черт возьми, берется тот свет, с которым схожим образом работают оба друга. Невидимый Керстинг, сидя на своем стуле, находится примерно в той же ситуации, в какой Фридрих, которого он сделал видимым, на своем. Каспар Давид Фридрих преодолевает взглядом то, что подсказывает ему воображение, и видит итог; Георг Фридрих Керстинг преодолевает взглядом то, что подсказывает ему его воображение. Это значит, что у Каспара Давида Фридриха есть свой призрачный мир, а Георг Фридрих Керстинг приспосабливается к призрачному миру своего друга. В этом и различается их видение.

Керстинг видит то, что видит, а потому в своем видении возвращается к точке, от которой отталкивается. В отличие от

него Каспар Давид Фридрих, видя сквозь то, что ему подсказывает воображение, возвращается не туда, откуда вышел, — ведь в этом случае он, через тройное преломление, должен был бы вернуться к водному зеркалу Эльбы. Нет, он, ступив на путь преломлений света, видит в «итоговом» свете картину, которую в данных условиях никто, кроме него, видеть не может. Керстинг картину копирует, Фридрих — творит; он в своем воображении видит творимую в тройном мираже картину, его друг видит ее в какой-то мере, мы же видим еле-еле. Ощущение тройственности, скрытой в глубине вещей, нам, может быть, и доступно, но разум в этой тройственности способен уловить только два компонента — противоположные полюса, — потому что третьим компонентом тут является точка зрения зрителя, а нам неизвестно, чем она является: полюсом ли, миражом ли или третьим измерением плоской поверхности.

На картине, о которой идет речь, мы видим Каспара Давида Фридриха, но не видим Керстинга, хотя картина существует именно потому, что мы можем видеть чувство дружбы, которое, как уверен Керстинг, их связывает. Потому я и утверждал выше с такой решительностью, что вижу не нарисованную картину, но — если вижу картину, такую или подобную, то, собственно говоря, погружаюсь в созерцание некоего до тривиальности знакомого, но все же не поддающегося выражению в словах чувства. В данном случае — в созерцание дружбы, хотя вижу я только ее видимость.

И оба они находятся точно в такой же ситуации по отношению ко мне. Они в принципе не могут видеть меня, не могут меня даже представить, поскольку не имеют ни малейшего понятия о моем присутствии в мире их вещей, хотя у меня представление о них есть, и оно возникает из той картины, которая возникает именно из их чувств, так что никто ни при каких условиях не может утверждать, что мы не имеем никакого отношения друг к другу. Именно поэтому я выше так решительно утверждал, что да, существует чувство, знания о котором мы не можем иметь, и да, существует знание, к которому не относится никакое чувство.

Между этими двумя отличающимися друг от друга возможностями стоит ослабление, отмирание или способности мыслить по-человечески, или способности чувствовать по-человечески. А вероятнее всего, обе эти способности отмирают вместе, и именно поэтому к возможности видеть сквозь мираж чувства или сквозь мираж мысли приобщает исключительно акт творения; но сразу видеть сквозь то и другое — невозможно. Как невозможно видеть сквозь смерть, которая разделяет эти понятия.

С того момента, когда я заметил на картине Керстинга три

линейки, висящие на стене, я не могу избавиться от мысли, что Каспар Давид Фридрих компоновал свою картину — которую я в первый миг принял за морской пейзаж в лунном свете[7], — руководствуясь теми же пропорциями, которыми руководствовался в своей картине его друг. Ведь если Керстинг точно видел действия друга, глядящего сквозь мираж, и следовательно, в его видении налицо стремление подстроиться под способ видения друга, то внутренние пропорции рождающегося на полотне и нами едва различаемого творения должны быть хотя бы похожими на пропорции Каспара Давида Фридриха. Не будь у них соответствующего такому знанию чувства по отношению друг к другу, тогда и у нас не было бы знания о том, что картина излучает чувство дружбы, то есть глубокой человеческой любви друг к другу.

Свою картину Каспар Давид Фридрих делит прямой горизонтальной линией, проведенной по линейке, на две части. Сверху — небо, снизу — земля. На первый взгляд, любой скажет, что пространство земли на картине занимает больше места, чем пространство неба. Однако если подойти к картине с измерительными инструментами, мы увидим, что дело обстоит как раз наоборот. Хотя площадь, отведенная земле, кажется большей, измерение покажет, что соотношение площади неба и площади земли равно 5:3. Эта видимость, конечно, никакой не обман, а общеизвестная пропорция расхождения между чувством и знанием о мире; расхождения, которое ни чувство, ни знание взаимно не объясняют. Мы мыслим о целом с точки зрения части, — ведь по отношению к другим частям мы сами являемся целым. Вернее, мы, подобно человеку, который болтает, что взбредет в голову, говорим то с точки зрения знания, то с точки зрения чувства, то как часть о целом, то как целое о части. Другое дело — Каспар Давид Фридрих: с его перевернутыми пропорциями он говорит с точки зрения и знания и чувства одновременно, и реальность складывающейся таким образом видимости предполагает существование такой находящейся за видимостью реальности, в которой не масштаб части судит с точки зрения целого и не масштаб целого судит с точки зрения части, — если сказать, что имеет место и то и другое, то в такой же мере будет справедливо: ни то ни другое.

Если же, обогатившись этим результатом, я отстранюсь, чтобы снова взглянуть на картину, то смогу обогатиться еще одним выводом. Нет, я не стану видеть ее как-то по-другому, не так, как увидел в первый момент. Разрезающая площадь картины линия горизонта все равно отведет в моих глазах большее пространство земле и меньшее — небу, хотя я прекрасно знаю,

что дело обстоит ровно наоборот. На это принято с глубокой убежденностью говорить: чувства не обманешь. Или: что́ с того, что я знаю, если я этого не чувствую. Достаточная причина для того, чтобы усомниться в надежности знания.

На горизонте не проработанная в деталях темная масса воды встречается со светлой пустотой неба. Горизонт — это такая встреча, которая разделяет встречающихся. Горизонт — видимость встречи двух стихий, о которых мы знаем, что они различны. Эту видимость мы дополняем в себе знанием того, что земля — круглая; то есть то, что видится прямым, на самом деле представляет собой дугу, то, что видится линией, на самом деле — плоскость. Каспар Давид Фридрих не уделяет здесь внимания знанию о кривизне; для него то, что видится прямым, остается прямым. Отсюда с необходимостью следует, что мы должны искать перспективу картины не в соответствии со знанием, а в соответствии с видимостью. В геометрическом центре картины я вообще ничего не вижу. И погружаюсь в созерцание камней, валяющихся на берегу, и клубящихся в небе темных туч, — так я пытаюсь найти ответ на свой вопрос, какой удел ждет людей, потерпевших кораблекрушение. А если у меня появился этот вопрос, то я не могу не задаться и вопросом о том, что же с ними случилось. И поэтому все-таки именно пустота, занимающая геометрический центр картины, будет обладать самой большой перспективой. Я созерцаю нечто, но в действительности мой взгляд устремлен в перспективу пустоты на пересечении диагоналей картины. Это — отсутствие ответа. Или — надежда на ответ. Что точно так же ведет к смерти мышления, а смерть мышления — к мысли о смерти.

Земля и небо на картине Каспара Давида Фридриха отражаются друг в друге. Камни, лежащие внизу, в правой части картины, громоздятся примерно так же, как тучи, клубящиеся на небе, в левой части картины. Я знаю, что предметы, различные по качеству, не могут быть отражением друг друга; однако темная, переходящая в черноту синева неба все же выявляет в коричневой массе земли зеленый компонент, а переходящая в коричневое чернота земли сообщает черноте неба коричневый оттенок. Под верхней кромкой неба светится холодное сияние луны, под верхней кромкой земли — теплое сияние костра, и как луна освещает всю картину, а не самоё себя, так костер освещает сам себя, а не всю картину. Теплый свет костра теряется в холоде целого, но в том, что дает свет целому, теряется наш взгляд; в холодную белизну мы не можем заглянуть точно так же, как не можем заглянуть в кажущуюся более теплой черноту. Разве что нам известно: луна, дающая свет целому, заимствует свой

холодный свет у горячего солнца. Самую глубокую перспективу картины мы неизменно должны искать не в темноте и не в освещенности, не в дневном сиянии и не в ночи, не в холоде и не в тепле, не в знании и не в чувстве, не на земле и не в небе, а в той точке, где Каспар Давид Фридрих с помощью линейки вычислил, наметил, поместил — как некую видимость промежутка между крайними возможностями — Ничто.

Нигде более художник не изображал синеву такой недетализированно пустой, как в этой картине, в ее геометрическом центре. Видимость здесь заключается в том, что мы словно бы в холодной ночи греем у костра закоченевшие руки и ноги, — на самом же деле мы соприкасаемся то с пустотой, то с надеждой. Подобно тому как болезнь есть отсутствие здоровья, точно так же день есть отсутствие ночи. Понятие времени охватывает собою и день, и ночь, в то время как понятие смерти не включает в себя ни здоровье, ни болезнь, но не отождествляется оно и с концом, с «прекращением» здоровья или болезни. Момент, когда перестает действовать наше мышление, мы ощущаем посредством знания, — так же как потерпевшие крушение чувствуют, какой удел их ждет, хотя создать образ, картину этого они не способны. Следуя своему чувству, они могут только греться у огня — так создается образ холодной, равнодушной ночи. Мачта их севшего на мель, накренившегося судна, направленная вдоль диагонали картины, устремлена в то пространство, где ни у нашего знания, ни у нашего чувства нет более ни относящихся друг к другу вопросов, ни относящихся друг к другу ответов. Вымпел цвета запекшейся крови повис в синей пустоте.

В картине Каспара Давида Фридриха — два центра. Один, в соответствии с психологией чувства, создает видимость центра, второй, в соответствии с геометрией (знание), — реальный центр. Оба центра находятся довольно далеко друг от друга; соотнесены друг с другом они могут быть лишь благодаря тому, что за пределами картины есть третий пункт, откуда мы созерцаем оба центра в их особости. Но поскольку мы не располагаем способностью неподвижного, немигающего зрения, созерцание наше, независимо от нашей воли, будет метаться между двумя центрами.

Некто же, способный видеть не мигая, воспринимает нас вместе с морганием наших век, не наделяя умением смотреть не мигая.

Мы разве что можем обладать знанием о том, что можно видеть так, как мы видеть не можем; или чувством о том, как можно было бы говорить об этом, если бы у нас были для этого

слова, — это и есть меланхолия.

Меланхолию принято называть состоянием души; однако я считаю, что меланхолия — не состояние, а деятельность: работа духа в душе или работа души в сфере духа.

Сразу должен признать: утверждение это воспринимается с довольно большим трудом. Хотя бы потому, что до сих пор я говорил о знании, касающемся чувства, и о чувстве, касающемся знания; однако такое чувство я отделял от чувства, к которому никакое знание не относится, и такое знание — от знания, к которому не относится никакое чувство. Но ни о душе, ни о духе я до сих пор не говорил ничего, а потому не очень понятно, что́ я имею в виду, употребляя эти выражения.

Чувство порождает образ, знание формирует понятие.

Деятельность же человека в состоянии меланхолии направлена на то, чтобы сопоставлять друг с другом образы, рождающиеся из чувства, и понятия, формируемые знанием, объясняя одно через другое или одно с помощью другого. В ходе такого рода деятельности человек выстраивает нейтральное (мертвое) пространство, которое представляет собой знание об отсутствии знания — и в этом смысле является пространством в высшей степени динамичным.

В этом пространстве субъект знания, лишенного чувства, принято называть духом, а субъект чувства, лишенного знания, душой.

Я могу отождествить себя с каждым из этих субъектов, но не могу сразу с обоими, — так что я вроде бы оказался там же, откуда вышел и где мир рушится под ногами. Ведь понятием «дух» я назвал целостность пространства с точки зрения части. Однако я все-таки нахожусь не там, откуда вышел: ведь отождествляю ли я себя с субъектом знания, не относящегося к чувству, или с субъектом чувства, не относяще-гося к знанию, в обоих случаях я имею дело с таким, неведомой природы, пространством, которое может содержать в себе оба субъекта, при этом не будучи ни тождественным им, ни отдельным от них.

Конечно, возникает вопрос: которым или каким измерением того, неведомой природы, пространства является та двухмерная плоскость, которую мы, небрежно дернув плечом или тяжело вздохнув, называем обыденным словом «жизнь»?

Тот, кто после всех этих бесплодных колебаний и невразумительных рассуждений вернется к картине Каспара Давида Фридриха, без всякого труда может убедиться в том, что у этой написанной на холсте плоскости не два, а три центра. Масса клубящихся на небе туч подобна груде камней, валяющихся на земле; оба эти скопления расположены внизу и вверху, по

диагонали относительно друг друга, и в этом смысле являются зеркальным отражением друг друга — в той же мере, в какой краски на земле и в небе, вне всяких сомнений, перекликаются друг с другом в общем освещении, хотя качественно они различны. Поверхность земли, под влиянием тех чувств, которые я испытываю к потерпевшим кораблекрушение, видится мне большей, чем на самом деле; но в той же мере небо, как оно видится зрителю, меньше той площади, которую оно действительно занимает на картине, хотя я знаю, что оно больше, — то есть оно располагает самостоятельной, опирающейся на знание видимостью. Равновесие, необходимое для взаимоотражения видимостей, достигается благодаря тучам, почти закрывающим сияющую луну; в тучах, которые клубятся в небе, словно проступает чье-то бородатое лицо, кажущееся почему-то знакомым. Оно движется вместе с тучами, но чувствует-ся, что оно вовсе не намерено уйти с ними за горизонт.

Таким образом, видимость, связанная со знанием, представляет собой прямую противоположность видимости, связанной с чувством.

Правда, в первый момент я это лицо не заметил, но, заметив, больше уже не мог видеть там просто клубящиеся тучи.

Лицо это — округлое, старческое (чтобы не сказать: древнее), с тупым носом, пухлыми щеками и расплывающимся, растянутым ртом, темная глубина которого притягивает взгляд; то же самое можно сказать о провалах глазниц: взгляд на этом лице кажется взглядом слепого, или, возможно, такое впечатление возникает из-за отсутствия видимых глазных яблок. Лицо смотрит не на нас: оно видит только воздух; если оно кричит, то кричит не нам, а в пространство. Судя по темному провалу рта, лицо это — страдающее; если же смотреть на мягкую глубину глазниц, то оно — скорее радостное. Доброе — или гневное… А знакомым оно кажется потому, что напоминает сразу много лиц с различными выражениями, которые как-то связаны с нашими собственными переживаниями или с нашей игрой фантазии.

В самый первый момент оно заставляет вспомнить ужасную голову горгоны Медузы, а потом, спустя долгое время, — лик всепрощающего христианского Бога. В то же время злоба и добродушие, веселость и страдание — все, что можно на нем увидеть, заставляет представлять различные человеческие лица. Например, лицо это напоминает и увековеченный Силанионом свиноподобный портрет Сократа с бородой и продавленным носом, и пастельный автопортрет самого Каспара Давида Фридриха с безумными глазами; но нам вполне может явиться в облачном месиве и голова слепого — и всевидящего — Гомера.

Путешествуя по бескрайним водам поиска сходств и различий, культурная память в конце концов садится на мель видимости, связанной со знанием: в древних чертах мы узнаем лик Протея. Протей — божество морских глубин в небе, или божество земли в пустоте. Облака сообщают воздуху черты человеческого лица, огонь дает земле тепло, которое в любой момент может погасить вода. Согласно чувству он, Протей, живет у огня, согласно знанию — в пустоте; с одной стороны, он — рождение, с другой стороны — смерть, с одной стороны — тепло, с другой — холод, с одной стороны — ночь, с другой — день, с одной стороны — чувство, с другой — знание, с одной стороны — огонь, с другой — вода, с одной стороны — воздух, с другой — земная твердь.

Все это означает: попав в это пространство, пространство неведомой природы, мы должны различать, что́ сюда относится и что не относится. Ибо мы можем говорить так: с одной стороны, то-то, с другой стороны, то-то, — об измерении, в котором находится бытие, но не можем — об измерении небытия. Например, мы должны внести тонкое различие в обыденное представление, согласно которому смерть и небытие — вещи тождественные, точно так же как тождественные вещи — рождение и бытие. Дело скорее обстоит так: рождение и смерть суть стороны, относящиеся к измерению бытия, в то время как дух и душа — стороны, относящиеся к измерению небытия. Эти две располагающиеся друг в друге плоскости образуют такое трехмерное пространство, которое не тождественно ни одному, ни другому измерению, но поэтому не может существовать и отдельно от обоих.

Человек в состоянии меланхолии, размышляя о плоскостях рождения и смерти, о бытии, неизбежно окажется в этом обладающем неведомой природой трехмерном пространстве: ведь лишь размышляя о плоскости духа и души, о небытии, он может достичь той плоскости, о которой намеревался размышлять: плоскости бытия, которое есть рождение и смерть. Он размышляет то о бытии с точки зрения небытия, то о небытии с точки зрения бытия, но сразу о том и о другом он размышлять не может.

Вот что — пускай не более того — нам удалось, во всяком случае, выяснить о природе этого пространства: у него есть две плоскости, а следовательно, три измерения. И точно в таком же смысле мы должны скорректировать сказанное о деятельности человека в состоянии меланхолии. Ибо да, это правда, что деятельность эта есть работа духа в душе или работа души в духе, и в обоих случаях она направлена на бытие, то есть должна

заниматься бытием с точки зрения небытия; но тогда правдой должно быть и то, что точно так же деятельность эта есть работа рождения со смертью или работа смерти с рождением, и в этом случае она направлена на небытие, ибо она занимается небытием с точки зрения бытия. А любой хорошо знает по собственному опыту, что деятельность как таковая предполагает всего две возможности: творение или уничтожение. Так что тот, кто занимается бытием, будет уничтожать, а тот, кто занимается небытием, будет творить, поскольку деятельность никогда не может быть направлена на самоё себя.

Вот только где в этой видимой упорядоченности место Протея? В котором из измерений: бытия или небытия? И где должно быть место четырех стихий, если существование их в определенных случаях предполагает друг друга, в других же случаях условием небытия одной стихии является бытие другой? Или — куда я должен поместить понятие «ничто», если по смыслу его место — среди вещей несуществующих, а по характеру — среди существующих?

Прежде чем пытаться искать ответы на эти тяжелые вопросы, попытаемся, следуя Карою Керени, внимательно вслушаться в слова Гомера, повествующего о Протее.

Протей, рассказывает Керени, один из трех морских божеств, которых Гомер называет *halios geron,* то есть морскими старцами; хотя точных сведений об обстоятельствах его рождения у нас нет, однако само имя его говорит о том, что он — одно из первородных существ, то есть один из сыновей Кроноса и Реи.

Уже в период нашей истории Менелай Атрид, светловласый герой, двадцать дней промедлил у острова Фарос, тщетно ожидая «благосклонного отплытию ветра»[8]. Он отправился на родину из Египта, корабль его «пробежал» целый день «с благовеющим ветром», однако у Фа-роса сел на песчаную отмель. Когда Менелай, обуреваемый горем, ходил «печально стезей одинокой» — в это время товарищи его «розно бродили (…) по зыбучему взморью и рыбу остросогбенными крючьями удили — голод терзал их», — к нему подошла нимфа Эйдофея и посоветовала, что ему делать в этом безвыходном положении. «Здесь пребывает издавна морской проницательный старец, равный бессмертным Протей, египтянин, изведавший моря все глубины и царя Посейдона державе подвластный; он, говорят, мой отец, от которого я родилася. Если б какое ты средство нашел овладеть им внезапно, все б он открыл: и дорогу, и долог ли путь, и успешно ль рыбообильного моря путем ты домой возвратишься? Если ж захочешь, божественный, скажет тебе и о том он, что у тебя и худого и доброго дома случилось с тех пор, как странствуешь ты

по морям бесприютно-пустынным». Так лукавая нимфа выбалтывает понравившемуся ей герою секреты своего отца.

Однако светловласый герой знает, что смертному трудно голыми руками подчинить себе бога, и когда он спрашивает, каким образом он мог бы это сделать, Эйдофея с готовностью инструктирует его: «Все объявлю откровенно, чтоб мог ты всю истину ведать; здесь ежедневно, лишь Гелиос неба пройдет половину, в веянье ветра, с великим волнением темныя влаги, вод глубину покидает морской проницательный старец; вышед из волн, отдыхать он ложится в пещере глубокой; вкруг тюлени хвостоногие, дети младой Алосидны, стаей ложатся, и спят, и, покрытые тиной соленой, смрад отвратительный моря на всю разливают окрестность. Только что явится Эос, я место найду, где удобно спрячешься ты посреди тюленей; но товарищам сильным трем повели за собою прий-ти с кораблей крутобоких. Я же тебе расскажу о волшебствах коварного старца: прежде всего тюленей он считать и осматривать станет; их осмотрев и сочтя по пяти, напоследок и сам он ляжет меж ними, как пастырь меж стада, и в сон погрузится. Вы же, увидя, что лег и что в сон погрузился он, силы все соберите и им овладейте; жестоко начнет он биться и рваться — из рук вы его не пускайте; тогда он разные виды начнет принимать и являться вам станет всем, что ползет по земле, и водою, и пламенем жгучим; вы ж, не робея, тем крепче его, тем сильнее держите.

Но, как скоро тебе человеческий голос подаст он, снова принявши тот образ, в каком он заснул, — вы немедля бросьте его; и тогда, благородному старцу свободу давши, спроси ты…» — словом, спрашивай о чем хочешь. Все так и произошло. Протей «вдруг (…) в свирепого с гривой огромною льва обратился; после предстал нам драконом, пантерою, вепрем великим, быстротекучей водою и деревом густовершинным; мы, не робея, тем крепче его, тем упорней держали. Он напоследок, увидя, что все чародейства напрасны, сделался тих…» — и ответил на все вопросы.

Тот, кто жаждет узнать свою судьбу, дол-жен одолеть не только вепря, пантеру, дракона и льва, но и воду, и, если нужно, огонь. Правда, тому, кто, стремясь узнать свое будущее, действует силой, не пристало прибегать к изощренным приемам, приноравливаясь к бесчисленным метаморфозам противника: ведь он борется с одним-единственным божеством, у которого одна сущность. Так что в твердых руках деятельного человека множественные формы сводятся к одной-единственной форме. Однако к такому масштабному действию смертного может подвигнуть только божество. Хотя бы по той простой причине, что

без него ни ко льву, ни тем более к огню невозможно было бы подступиться с голыми руками. Если же одно божество попало в ловушку другого божества, то оно, со своей стороны, норовит решить проблему таким образом, чтобы смертного, которого можно рассматривать как победителя, с помощью какой-нибудь уловки перенаправить по ведомству третьего божества. Обещанная справедливость — это всегда нечто большее, чем реально достигнутая: с помощью божеств мы, конечно, можем совершить насилие над одним-единственным богом, — но ведь богов-то много.

Гомер — приводя диалог Протея и Менелая Атрида — говорит об этом так:

> «Должен бы Зевсу владыке и прочим богам гекатомбу
> Ты, с кораблями пускаясь в путь, совершить, чтоб скорее,
> Темное море измерив, в отчизну свою возвратиться.
> Знай, что тебе суждено не видать ни возлюбленных ближних
> В светлом жилище своем, ни желанного края отчизны
> Прежде, пока ты к бегущему с неба потоку Египту
> Вновь не придешь и обещанной там не свершишь гекатомбы
> Зевсу и прочим богам, беспредельного неба владыкам.
> Иначе боги увидеть отчизну тебе не дозволят».
> Так он сказал, и во мне растерзалося милое сердце:
> Было мне страшно, предавшись тревогам туманного моря,
> Вновь продолжительно-трудным путем возвращаться в Египет.
> Так напоследок, ответствуя, хитрому старцу сказал я:
> «Что повелел ты, божественный старец, то все я исполню;
> Ты же теперь объяви, ничего от меня не скрывая:
> Все ль в кораблях невредимы ахейцы, с которыми в Трое
> Мы разлучилися, Нестор и я, возвратились в отчизну?
> Кто злополучный из них на дороге погиб с кораблями?
> Кто на руках у друзей, перенесши тревоги, скончался?»
> Так я спросил у него, и, ответствуя, так мне сказал он:
> «Царь Менелай! Не к добру ты меня вопрошаешь, и лучше б
> Было тебе и не знать и меня не расспрашивать: горько
> Плакать ты будешь, когда обо всем расскажу я подробно…»

Менелай, конечно, может узнать из уст Протея, какая судьба

постигла его товарищей; однако, прольются из его глаз слезы или они останутся сухими, знание прошлого не даст ему возможность сделать какие-либо выводы относительно своего будущего.

Все мы — странники, ищущие пристанища. Странники, идущие оттуда сюда или отсюда туда. Из тьмы на свет или из света во тьму. У нас или есть надежда, или надежды нет.

Деятельность, которая представляет собой выбор одной-единственной возможности из множества, неизбежно ставит знак равенства между многими возможностями и одной-единственной возможностью, хотя ясно, что равными они быть никогда не могут. Любая деятельность — это выбор одной-единственной возможности и отказ ради нее от всех иных. Другого просто не дано. Ведь отказ от одной-единственной возможности ради многих — это еще не деятельность. С другой стороны, деятельность, выразившаяся в следовании одной-единственной возможности, выбранной из многих, может осуществляться двумя способами: она может быть разрушительной и может быть созидательной, в зависимости от того, на что она направлена, на бытие или на небытие; но быть сразу тем и другим она не может, так что ради одного я в любом случае должен отказаться от другого. Отказ порождает необходимость жертвы — потому, что он наносит ущерб тому целому, которое, в соответствии с моим знанием, все же существует как целое в моих чувствах, а в соответствии с моими чувствами — как целое в моем знании, то есть как целое трехмерное пространство духа и души, чувства и знания.

Страннику, ищущему пристанище, постоянно приходится возвращаться туда, откуда он вышел. Из состояния деятельности он попадет туда, где нет возможности действовать, и, таким образом, должен будет признать истинность того пространства, в котором многое и одно, созерцание и действие, хаос и упорядоченность не могут быть тождественны друг другу, но являются разными сторонами одной и той же плоскости. Однако тогда он видит или упорядоченность с точки зрения хаоса, или хаос с точки зрения упорядоченности, а значит, снова выберет или одно из множества, или множество вместо одного. То есть будет или действовать, или бездействовать.

Это возвращение, совершаемое по приказу Протея, — краеугольный камень меланхолии.

Поскольку деятельность есть забвение множества ради одного-единственного, то способом корректировки, предпринятой ради восстановления множества, не может служить ничто, кроме вспоминания. И наоборот. Поскольку деятельность ведет к реализации одной-единственной возможности, то способом

корректировки не может быть ничто, кроме «реализации» — в воображении — множества возможностей, располагающихся за пределами реального опыта.

Что же касается той плоскости, которая с одной стороны — забывание, с другой — вспоминание, с одной стороны — обретенный опыт, с другой — воображение, с одной стороны — упущение, с другой — принесение жертвы, плоскости, которую мы, однако, не можем отождествить ни с плоскостью рождения и смерти, ни с плоскостью души и духа, а значит, не можем сказать, что она, эта плоскость, относится к измерению бытия, как не можем сказать, что она относится к измерению небытия, тогда как она находится в тесной связи с обоими, — словом, это та плоскость, которую античное мышление называло мифом, а мышление нового времени — культурой.

Менелай может реализовать собственную судьбу как будущее, строящееся на одной-единственной возможности, лишь в том случае, если из настоящего момента, момента отказа, вернется туда, откуда он вышел: в один-единственный момент прошлого, когда в его распоряжении все еще было множество возможностей.

Если принесение жертвы, с точки зрения богов, может предотвратить упущение, в этом случае можно представить такую человеческую деятельность, которая одновременно предполагает и путь, ведущий от множества вариантов к одному-единственному, и возвращение от одного-единственного варианта к множеству; то есть такую деятельность, которая — ни деятельность, ни бездеятельность.

Это двустороннее движение должен осуществлять — и послушно осуществляет — каждый человек, независимо от того, действует он или бездействует. Если он действует, то будет двигаться по плоскости обретения опыта и забывания, если бездействует — по плоскости воображения и вспоминания. Двигаться сразу в двух направлениях он не может, ибо вспоминание не может обходиться без забывания, а воображение — без приобретения опыта; так что движется он то так, то этак.

Нет деятельности, которая не приводила бы к упущениям. И нет упущения, которое не требовало бы своей жертвы. Меланхолия — жертва, соответствующая любой деятельности. Дело в том, что с точки зрения деятельности самое большое упущение — это бездеятельность. Меланхолия же — такая бездеятельность, которая направлена исключительно на деятельность — и из-за этой своей направленности должна все-таки рассматриваться как деятельность. Это — единственная угодная богам жертва, которая может предотвратить упущение, хотя является его следствием.

Прибегая к помощи сравнений, мы могли бы сказать: вспоминание — подобие огня, забывание — подобие воды, приобретенный опыт — подобие земли, воображение — подобие воздуха; в культуре, как в природе, имеются четыре основные стихии. И эти основные стихии, подобно стихиям природы, образуют — что вытекает из характера их взаимоотношений — не две, а всего лишь одну плоскость: то плоскость вспоминания и воображения, то плоскость забывания и приобретения опыта.

На этой плоскости, в пространстве, природа которого неведома, и движется человек в состоянии меланхолии.

Эти две соотносимые друг с другом плоскости, которые мы можем назвать самостоятельными измерениями культуры, действуют подобно парным плоскостям рождения и смерти или души и духа, о которых мы тоже говорили как о самостоятельных измерениях. Однако несмотря на подобие, мы должны сказать, что измерение культуры не тождественно ни измерению бытия, ни измерению небытия. Можно разве что утверждать, что в пространстве измерений бытия и небытия культура дает то третье измерение, к которому мы до сих пор не могли подобрать сло́ва, говоря о нем лишь с помощью порядкового числительного. Если деятельность протекает в плоскости забывания и приобретения опыта, она направлена на небытие и будет разрушать, а в этом смысле приведет к упущению; в то же время, если деятельность протекает в плоскости вспоминания и воображения, она направлена на бытие и будет творить, но и в этом случае ведет к упущению: оба варианта требуют принесения жертвы, это их общая черта. Так с точки зрения измерения культуры мы говорим о событиях, происходящих в двух других измерениях.

А если это действительно так, тогда каким образом и с помощью чего можно судить о культуре? Вот каким вопросом задается человек в состоянии меланхолии. Если он смотрит на культуру из мира «чего-то», она представляется ему «ничем», если он смотрит на нее из мира «ничего», она выглядит «чем-то»; но такие умозаключения мало что ему дают. Подобно тому, как сумму углов треугольника не могут определить сами углы, — для этого нужно искать четвертую точку (точку зрения), которая и позволит определить, правильным ли является утверждение части о целом — о пространстве неизвестной природы.

У нас тоже нет иного варианта: нам придется вернуться туда, откуда мы вышли.

После стольких зыбких умозаключений, после стольких сомнительной ценности выводов становится очевидным: на картине Каспара Давида Фридриха — тут мы перечеркиваем все свои прежние утверждения — не один, не два, не три, а четыре

центра.

Центр, названный первым, дает — в соответствии с психологией чувства — видимость центра; центр, названный вторым, дает — в соответствии с геометрией знания — реальность центра. Если первый приобщает к миру «чего-то», второй — к миру «ничего». Мир «чего-то» характеризуют рождение и смерть, мир «ничего» — деятельность души и духа; но все это можно сформулировать, лишь глядя на картину из третьего центра. Этот третий центр мы назвали культурой — и не смогли отождествить ее ни с «чем-то», ни с «ничем», хотя с точки зрения первого она ведет себя как «ничто», а с точки зрения второго — как «что-то»; поэтому мы назвали ее третьим измерением, проистекающим из взаимосвязи двух указанных плоскостей. Однако если оно, это измерение, ведет себя как самостоятельная плоскость, тогда три располагающиеся друг в друге плоскости должны создавать такое четырехмерное пространство, которое не тождественно ни первому, ни второму, ни третьему измерениям, хотя и не является отдельным от них.

Если культура — третье измерение, содержащее взаимосвязи между одним и многим, между видимостью и реальностью, между бытием и небытием, то меланхолия должна относиться к такой реальности, которая причастна ко всем трем измерениям, хотя не тождественна им.

Культура ведет себя как самостоятельное целое по отношению к множеству и к одному, к видимости и к реальности, к «чему-то» и к «ничему», к бытию и к небытию; однако это доступно ей лишь при условии, что она всегда судит о деятельности с точки зрения той плоскости, на которую эта деятельность направлена.

Если деятельность происходит на плоскости забывания и приобретения опыта, то, следовательно, она направлена на реальность, на «ничто», на множество, на небытие, тогда она будет разрушать, уничтожать, и в этих условиях культурная деятельность заключается в том, чтобы, ссылаясь на видимость, на «что-то», на одно, на бытие, на творение, назвать природу допущенного антидействия и определить жертву, которая соответствовала бы мере и характеру разрушения.

Находясь в роли третьего над другими двумя измерениями и держась подобно какому-нибудь независимому и беспристрастному контролеру, наставнику, она в то же время действует и сама, то есть или разрушает, или творит, а значит, в любом случае допускает некое антидействие.

На полотне Каспара Давида Фридриха на нас слепым взглядом смотрит Протей.

На полотне Каспара Давида Фридриха один из потерпевших крушение следит за костром и жмурится от едкого дыма; второй смотрит в сторону суши, которая с камня, где все они сидят, конечно, не видна; третий смотрит в море, и блеск вод у горизонта слепит ему глаза.

Взгляд Протея устремлен в пространство с трехмерной плоскости.

Четвертый центр полотна Каспара Давида Фридриха находится вне полотна Каспара Давида Фридриха.

Протей смотрит на плоскость, знанием о которой он обладает; на этой плоскости находимся мы: ведь место, где мы находимся, располагается как раз там, где должен быть, за пределами картины, четвертый центр полотна Каспара Давида Фридриха.

Когда мы, стоя в четвертом центре картины, с уверенным ощущением трехмерности мира смотрим на двухмерную плоскость картины, на нас с двухмерной плоскости взирает такой трехмерный мир, отсутствующим третьим измерением которого можем быть только мы сами.

Двухмерная видимость пространства картины соотносится с трехмерной реальностью нашего пространства так же, как реальность четырехмерного пространства соотносится с видимостью трехмерного пространства Протея.

Если бы это было не так, то и Каспар Давид Фридрих не написал бы свою меланхолическую картину: ведь трехмерный мир можно лишить третьего измерения лишь при том условии, что мы будем созерцать видимость трех измерений из реальности некоего четвертого измерения.

О мире, образа которого у него нет, Протей не может знать ничего, кроме того, что Каспар Давид Фридрих чувствует о таком мире, образом которого он обладает.

Если космологи правы в том, что мир — это трехмерная проекция четырехмерного образования, и если Пуанкаре не ошибался, говоря, что природа образования, располагающего более значительным количеством измерений, не может отличаться от природы того пространства, которое известно нам как пространство трехмерное, то для нас отсюда следует, что мы должны холить и лелеять не того человека, который весьма существенное различие это ощущает как тождество, а того, кто лишен этого чувства. Этот человек — политик, этот человек — влюбленный.

Давайте же говорить о политике, давайте говорить о любви.

1986

Пина Бауш, философ тел (Перевод О. Серебряной)

Между премьерами «Фрица» в январе 1974 года и «Трагедии» в феврале 1994-го прошло двадцать лет.

За эти двадцать лет Пина Бауш поставила с коллективом своего танцевального театра почти тридцать больших спектаклей, показав их дома в Вуппертале, а потом и на гастролях по всему миру. В течение года коллектив дает в среднем семьдесят представлений: тридцать в городе, который их приютил и финансирует — частично из городского, частично из земельного бюджета, — и еще сорок на гастро-лях, все доходы от которых забирает себе город. Танцевальный театр — это даже не здание. Собственного телефона у них тоже нет. Есть репетиционный зал — а выступают они в вуппертальской опере, она же театр, Shauspielhaus.

В рамках идущей сейчас ретроспективы коллектив Пины Бауш играет одиннадцать спектаклей из тех, что были поставлены за прошедшие двадцать лет. Мне удалось сходить на пять представлений. Два вечера подряд — на «Синюю Бороду», через несколько дней — на Two Cigarettes in the Dark, «Гвоздики» и «Палермо, Палермо». Им и посвящены эти заметки. Но поскольку речь идет не просто о театре, а о театре танцевальном, причем, по-видимому, о наиболее значительном явлении танцевального искусства нашего времени, то едва ли возможен текст, который сохранял бы надлежащую скромность или, по крайней мере, не пытался бы неуклюже заслонить собой танец.

Собственно, лучше всего было бы, если бы каждый пошел и сам составил себе представление о том, что происходит на сцене танцевального театра Пины Бауш. Да и я не выступал бы с этими импровизированными заметками, если бы не знал, что в этом сезоне будапештской публике представится возможность увидеть ее танцевальный коллектив. В ходе первых и, будем надеяться, не последних гастролей танцевального театра Вупперталя состоятся премьеры двух постановок Пины Бауш; их я, само собой, не обсуждаю вовсе. Расскажу лучше о тех спектаклях, с которыми у венгерской публики до сих пор не было возможности познакомиться.

Скованность, национальная иконография

«Синяя Борода» Пины Бауш — это не история Белы Балажа[9] и даже не история Белы Бартока; здесь рассказывается о том, что могло бы произойти, но не произошло в целомудренной истории двух венгерских авторов. Обо всем том, что они своей историей завуалировали. Пина Бауш отделяет эту вещь от той позиции, которую эти двое столь мучительно и неловко навязывали нам на протяжении шестидесяти шести лет: позиции, в которой надо казаться бесчувственным, совершать ритуальные действия, всегда быть готовым к самозащите и быть начисто лишенным гибкости. Никогда я не понимал, что до такой степени раздражает меня в «Синей Бороде».

Неизбежная предвзятость по отношению к национальной культуре приводит к тому, что люди просто не воспринимают, не хотят понимать определенные вещи. Например, что эротика — страшная сила, но от нее совершенно не обязательно должно разить тленом и прелью. Во время представления я наконец увидел, какой величины аршин должен был проглотить Бела Балаж, чтобы не дай бог не дать этой истории зазвучать в тех регистрах, в каких ей, в силу самой темы, следовало бы звучать. Он же декламирует, встав на цыпочки. Насколь-ко можно представить себе жизнь Балажа по его дневникам, подобный отказ от гибкости вовсе не был характерной для него чертой, и уж тем более этот отказ не вытекает из темы. Это уступка духу времени. Перед салонной публикой в символическом ключе разыгрывается тема, которую уже тогда надо было обсуждать во всех деталях и тонкостях. Конечно, благодаря оригинальной музыке Бартока история Балажа обретает объем, но, как и в случае со многими другими музыкальными драмами, либретто оказалось высоким порогом, о который композитор, к сожалению, споткнулся. Не случайно, конечно: ведь он сам его для себя выбрал.

Пина Бауш в своей блаженной наивности не замечает всего этого венгерского убожества. Она с ним работает, занимается его истолкованием, наделяет его смыслом, да еще и обогащает настоящую драматическую полноту такими нюансами, которые Бартоку не могли прийти в голову — в силу присущей ему застенчивости, скованности, которая действительно определяла его личность, в силу его сдержанности и закрытости. У нее на сцене движутся свободные, наделенные индивидуальностью страстные и страдающие люди, а не застывшие в позе величия искалеченные существа. Она говорит о том, что на самом деле мучило Бартока, но о чем он вынужденно хранил скорбное молчание. Пина Бауш срывает замки с музыки Бартока, распахивает двери и окна в душном пространстве либретто. И надо добавить, что срывает она и те замки, которые, по правилам

нашей национальной иконографии, считаются священными и нерушимыми.

Наверное, в любом национальном искусстве есть значительные произведения, веками сохраняющие непререкаемый авторитет. Я и сам, к примеру, лет до тридцати не мог взглянуть на звездное небо и не подумать: тюрьма[10]. Как-то прекрасным летним вечером я под давлением обстоятельств наконец взбунтовался против поэта. Зачем было писать такие глупости? И почему я верил, что так оно и есть на самом деле, а не только в стихотворении? Ведь если и существует что-то, что не имеет ничего общего ни с тюрьмами, ни с тюрьмой земного бытия, то это как раз те самые звезды. Земля для меня как раз потому и не тюрьма, что на небе есть звезды.

«Замок герцога Синяя Борода» — куда более гиблый случай. Все, что конструкция либретто утверждает об отношениях двух людей, о связи между мужчинами и женщинами, — напыщенно, высокопарно, фальшиво, ложно. На этот счет у меня и до этого сомнений не было. И тем не менее я верил, что мрачность Бартока, его достоинство, скованность, строгость — это закон, незыблемый закон природы. Я и теперь не могу поставить его под сомнение, ибо музыка поразительна и оригинальна, — разве что благодаря Пине Бауш вижу и другую сторону медали. Она демонстрирует нам вполне разумно устроенные личные убежища и нелепые маски тонко чувствующего человека. У закономерного есть личная сторона, которой никогда нельзя пренебрегать. Величавость Бартока — декорация, которая скорее заслоняет, чем побуждает что-то увидеть. Пина Бауш открывает такие двери в его музыку и отпирает такие двери изнутри ее, что от этого меняется сама природа произведения, его законы становятся другими. Она восстанавливает индивидуальность в ее суверенных правах, от которых венгерское художественное мышление под давлением сменяющих друг друга тираний время от времени охотно отказывается. В этом представлении о музыке Бартока исчезает вся почтенная национальная иконография. Зато я узнал много всего такого, чего до этого узнать не мог, в том числе и о собственном национальном характере. Который, конечно же, обладает какой-то властью и над эротической стороной жизни. Я, к примеру, не замечал, что мучительная готовность вечно от кого-то защищаться характерна не только для либретто Балажа — она же пронизывает и музыку Бартока, является, так сказать, одной из ее тоник. И на все это я обратил внимание потому, что в каждый следующий момент ожидал совершенно другого, чем то, что в действительности происходило на сцене у Пины Бауш.

Пина Бауш, скорее всего, даже не подозревает о

существовании специфически венгерской дефензивности. А если она ее и замечает, то нужна она ей разве что для колорита. Она переворачивает порядок. Историю Белы Балажа она изначально воспринимает как по сути своей пустую эмблему. Явления и вещи не существуют для нее на этом лишенном индивидуальности символическом уровне всеобщности. Во вселенной Пины Бауш нет разросшихся до таких масштабов абстрактных Юдифей и еще более масштабных Синих Бород. Между двумя людьми нет зияющей пропасти, между двумя людьми не бывает столь возвышенных отношений. Несомненно, в мире есть вещи устойчивые и неизменные, однако это не символы, не эмблемы, не знаки, равно как и не половые признаки или характеристики, но архетипы. Это, кстати, и есть родной дом танца. Архетипам, этим древним оттискам, хранящимся в коллективных пластах сознания, присуща только внутренняя пульсация, никакого внешнего движителя у них нет; это те безличные стороны человека, которые, так сказать, резистентны по отношению к внешнему миру. Исконнейшие и самые животные из свойств, присущих человеку. На сцене у Пины Бауш именно из этих свойств проистекают человеческие страдания, но в них же — корень его величия.

Соответственно, того, что приводило в та-кой восторг Балажа и Бартока (что в мире, оказывается, есть мужчины и женщины, и мужчины — это не женщины, а женщины — не мужчины), Пина Бауш тоже не сбрасывает со счетов. Она принимает существование женщины и мужчины к сведению, работает с их натурой. Заметим: мужчинам у нее на сцене порой приходится превращаться в женщин, а женщинам — в мужчин. Не будь они на это способны запросто, без всяких затруднений, они не смогли бы соприкоснуться с человеком в другом. Но они друг с другом соприкасаются. Другой досягаем — как минимум, на какое-то время. Ради того, чтобы дотянуться друг до друга, им порой даже удается приостановить действие законов тяготения. Настолько простой видится ей человеческая цельность. Данность — ты мужчина, я женщина — не становится у нее предметом драмы или трагедии, потому что в двуполости человеческого мира она не видит ни трагизма, ни драматизма. На сцене у полов нет никакой эстетической ценности. И в этом ее подход резко расходится с воззрениями двух вечно готовых к самозащите венгров, которые придавали этому факту эстетическую ценность.

Драму Пина Бауш видит в том, что тектонические силы врываются в эмоциональную жизнь, связывают людей, отрывают их друг от друга, — собственно, под влиянием этих сил ситуация Юдифей и Синих Бород и становится где-то трагической, а где-то

комической. Бауш не выказывает по отношению к ним ни жалости, ни надменности, как Балаж, не приписывает их судьбам такого величия, как Барток, но при этом и не лишает их индивидуальности. Естественно, и в ее Юдифи и Синей Бороде есть что-то безличное. Но она связывает их архетипические животные свойства не с тем, что она женщина, а он мужчина, не с их положением в обществе, а с тем, что оба они — люди. Сохраняющие в себе животное начало в его женском и мужском варианте. Однако, поскольку они люди, они могут попеременно прибегать к любой из двух этих внешних форм присущей им животности — как к средству защиты или как к средству нападения.

Классический балет, modern dance

Делать все это Бауш может только потому, что ей доставляет глубокое удовольствие идти в своей работе вразрез с классическим балетом. При этом она не пытается одержать над ним верх, подмять его под себя, раздавить, разрушить. Каждый шаг и каждый вздох ее танцоров — продукт школы классического балета. Иногда она его цитирует, иногда с ним играет, берет его за основу, анализирует или, точь-в-точь как вредный ребенок, разбирает его на части — причем так, что собрать их в прежнем порядке уже никогда не получится. То есть к числу великих яростных ниспровергателей она не принадлежит. Она строит нечто совершенно иное, чем то, на что способен классический балет, однако строит не вместо него, а скорее около. Это другое здание. Здесь предлагается нечто свое. Конечно, предложение это на самом деле связано с чем-то радикально иным, чем то, что когда-либо мог предложить классический балет, который неисправим в своей закоренелой приверженности дуализму полов, в своем расчете на специфическую, будем называть вещи своими именами, иерархическую манеру упорядочивания человеческих фигур, причем иерархия эта имеет феодальное, придворное происхождение.

В классическом балете тело мужчины служит и прислуживает женскому телу. Мужчина дает женщине возможность летать, но сам при этом пригвожден к земле тяжестью женского тела. Он обречен на то, чтобы — отказавшись от собственной деятельности — поднимать и поддерживать эту субтильную бледную потустороннюю хрупкость, которая — с его помощью, но в то же время повинуясь ему — одолевает страшное бремя земного тяготения, гравитацию. Хотя странным образом на классической

танцевальной сцене нет такого действия, которое не было бы направлено на мужчину, не осуществлялось бы ради него. Да, в классическом балете мужчина низведен до слуги, но все те огромные усилия, которые предпринимают женщины-солистки и женский кордебалет, служат наимужественнейшему из мужчин — танцору-солисту. Это двойное услужение отнюдь не отличается взаимностью. То, чему служат мужчины, — на самом деле иерархия господства. Это характерное для мужского мира нарциссическое услужение, с его направленной на самого себя эротикой и нарциссическим самоудовлетворением.

Пина Бауш совершает небывалое: она вызволяет человеческие тела из отношений феодального подчинения, из тисков жестких иерархий, из мертвого недвижимого нарциссизма и не делает с ними ничего другого, как возвращает каждому по отдельности и всем вместе личную свободу наряду с индивидуальностью. У нее на сцене мы видим не мужчин и женщин, а человеческие личности, которые, помимо всего прочего, являются мужчинами и женщинами. Она исходит не из дуализма полов, а из плюрализма личностей.

Животное, архаическое

Это не программа ее танцевального искусства, а скорее его структурная заданность. Программы у Пины Бауш нет. Пину Бауш отличает кротость — она никого не хочет осчастливить, никого не хочет спасти. К концу представлений мы знакомимся с ее танцорами самым что ни на есть личным образом. Притом что ни о чем другом, кроме отношений между мужчинами и женщинами, речи она не ведет; положения, в которых оказываются ее танцоры, на самом деле раскрывают их личные свойства. В то же время мы видим их и как проявления их внутреннего склада, их характеров, как мужчин и женщин. И в этом смысле Пина Бауш была бы очень близка к изображению характеров, принятому в реалистическом театре, если бы она не уводила нас в зеркальный коридор, умножающий все в соответствии с принципом плюральности. Мы угодили в волшебный ящик. Естественно, там есть Юдифь и есть Синяя Борода, но рядом с ними есть еще и другие Юдифи и Синие Бороды, которые у нее на сцене в одних и тех же ситуациях отличаются друг от друга опять-таки только личными свойствами. Пина Бауш заставляет всех их пробежать, пропыхтеть, промчаться через все ситуации и дистанции. Среди различий мы можем отметить то, что отличает их друг от друга в личностном плане, а среди сходств — характерные черты пола,

расы, возраста, культуры. Мы видим, как в человеческом проявляется сохранившееся в нем животное, в коллективных свойствах — индивидуальное и единичное, в сиюминутном — архаическое, а не просто наблюдаем — при этом всегда в их единстве — индивидуальное и социальное.

Ее танцоры не исполняют ролей. Они раскрывают себя в ситуации, которая от начала до конца тождественна личной ситуации Пины Бауш. Все, что происходит у нее на сцене, подобно признанию, исповеди. Сколько существует Пин Бауш, столько и танцоров. Солистов нет. В исповедях ее танцоров открываются не психологические, а антропологические связи, речь в них идет не столько о душе человека, сколько о его способностях, с которыми потом, в соответствии со своей социализацией, они либо могут что-то предпринять (и тогда они являют собой приятную, близкую, прекрасную, притягательную, оргиастическую картину — благородные племенные животные), либо ничего не могут — и тогда они принимают образ трагический, неприступный, замкнутый, одинокой, отвергающий. Иной раз — образ звериной дикости. То, что относится к психике или полу, — лишь благородная часть всей совокупности их способностей, из которых потом вытекают свойства индивида.

Тьфу и браво

Раздражает такое представление о человеке или восхищает, оно в любом случае оказывает сильное воздействие.

Когда десять с лишним лет назад я смотрел «Бандонеон» на гастролях театра Пины Бауш в Берлине, к концу представления публика разделилась на два лагеря: одни освистывали, другие кричали «браво». Тех, кто кричал «браво», было, пожалуй, побольше, но, как бы то ни было, в зрительном зале между этими двумя партиями завязалась настоящая битва. Танцоры в это время то возвращались за кулисы, то выходили на сцену, но по лицам было видно, что исход битвы был для них небезразличен. Они были взволнованны, они радовались, сквозь смущение пробивались торжествующие улыбки, они были взвинчены, слегка испуганы начавшейся суматохой, каждый из них стал по-своему заметен в своей обычной одежде, что задним числом тоже оправдывало представление. Мы видели не другого человека, а уже знакомого — просто теперь в другой роли. Да, в этом представлении они достигли очень высокого уровня исполнения, они играли роли, но они никого не дурачили, каждый из них был и остался тождественным самому себе. Манифестация и

контрманифестация продолжались не меньше десяти минут. Публика могла предъявить им себя только в виде толпы — возможно, поэтому битва тянулась так поразительно долго. Конечно, действовал здесь и принцип взаимности — так публика отплатила актерам.

Сейчас, в Вуппертале, под конец спектак-ля Blaubart в довольно-таки дружную овацию внезапно вмешался отчаянный и пронзительный мужской вой, который, пусть и с трудом перекрывая аплодисменты, делал то, что делал, с такой глубокой убежденностью и настолько истерически, что зрительный зал тоже неожиданно превратился в сцену. Одинокий мужчина, собственно, продолжал представление. Сначала вой был ровный — как у зверя, которого мучат. Потом он что-то сказал в оправдание своего рева. Как можно было заключить из обрывков его слов, орал он нечто вроде «нет, нет, я против». Он негодовал. Страшное свинство — то, что эти свиньи тут делают. Нет. Женщины не такие, и мужчины не такие, и публике, вообще-то, должно быть за себя стыдно, если ей нравится такое свинство. Сцена была такая, как будто ее специально запланировали как часть представления. Как демонстрацию мощи катарсиса. Между тем как затронутый этой мощью зритель представлял только самого себя. Он мог бы принадлежать к какой-то строгой секте и работать в этой своей церкви мелким служителем. Было в нем что-то очень мелочное, в пылу страсти разросшееся до больших масштабов. Лицо его от волнения стало мертвенно-бледным, все его тело содрогалось от напряжения, но на самом деле он вполне владел и голосом, и членами — вот только задача, которую он взвалил себе на плечи, была ужасающей. Из двадцатого ряда партера он должен был выразить протест против дружно аплодирующего театра и заставить публику затихнуть.

Он боялся, что это окажется выше его сил и в какой-то момент у него откажет сердце. Было видно, что другие тоже этого боялись — испытывали тревогу за этого неопытного по части выступлений отчаянного молодого человека. Его одинокого протеста они тоже боялись. Ведь от человека, который не знает, что делать с реальностью, ожидать можно чего угодно. Может, начнет стрелять, или устроит взрыв, или что еще — с него станется. В то же время — помимо того, что по театру разлилась атмосфера страха, — те же самые люди очевидным образом обрадовались, они смеялись над этим человеком. Им нравилось, что среди них нашелся безумец, который выражает и отстаивает собственное сумасшествие с такой театральной отдачей. До тех пор, пока такой человек есть и мы не позволяем ему превратить его истерику в нечто всеобщее и заслуживающее внимания, мы

все свободны. Они яростно аплодировали, чтобы заглушить его слова, хотя и им самим, и танцорам очень хотелось услышать, что же орал им этот охваченный неистовой яростью человек.

По масштабу и накалу этой сцены можно было увидеть вызов, который бросает представление Пины Бауш, оценить его смысл, его значимость, его характер.

Меня, меня, меня… я, я, я

Пожалуй, важнейшая эмоциональная составляющая воздействия спектаклей Пины Бауш — это то, как Пина Бауш подает свою индивидуальность. Ее базовое состояние — одиночество, изолированность, закрытость, оставленность. Ее танцоры ищут различные средства, чтобы выйти раз и навсегда из этого мучительного состояния. Средства эти по большей части оказываются недостаточными, поэтому они неизбежно оказываются в двусмысленных ситуациях. Выясняется, что их агрессия ни к чему не ведет. Или же, пресытившись своими оргиастическими утехами, они снова впадают в состояние одиночества. Тогда наступают короткие моменты усталости, благополучия, счастья. Два разочарованных человека, пошатываясь, приближаются друг к другу, дотрагиваются друг до друга. Сливаются две усталости, две мировые скорби. Вот и все счастье. Вернее, именно из этого состояния внутренней пустыни мы и видим оазис счастья, которого мы ждем, желаем, ищем, за которым гонимся. Желание обоюдное. Женщины, припав всем телом к Синей Бороде, кричат, шепчут, хнычут, пыхтят: меня, меня, меня. Это клокочущее извержение эгоизма превращает их в ведьм, вампирок, демониц, гарпий. Мужчины же прыгают вокруг Юдифи каждый сам по себе, как резиновые мячи. Каждый хочет быть больше, каждый стремится прыгнуть выше. Каждый кричит: я, я, я, я. В сумасшедших прыжках эгоизма они уподобляются покоряющим пространство атлетам, героям, чемпионам, воинам, сметающим на своем пути всех и каждого. Своевольные мальчики. Забавно видеть, что и те и эти ошибаются в другом как раз из-за мифического понимания своих ролей.

В этой сцене под мифической ролью дремлет животный элемент.

Пространство, свет

Замок Синей Бороды — это опустевшая и, вероятно, давно

оставленная квартира с никуда не выходящими, слепыми, заставленными, выбитыми окнами, через которые ветер нанес опавшие листья, толстым слоем устлавшие пол. Кто тут, тот тут. Двери тоже не открываются. На стенах — следы от снятых с них предметов. Место заколдованное, но ничего символического, ничего романтического в нем нет. Оно не просто имитирует реальное, оно само настоящее. Двери, окна, дверные ручки, кафель над снятой раковиной, осенняя листва, плотно устилающая пол, — всё настоящее. И когда какая-нибудь брошенная Юдифь или какой-нибудь брошенный Синяя Борода бьется головой о косяк, потому что одиночество причиняет им такую боль, что хочется заглушить ее еще большей, физической болью, эти удары тоже настоящие. Свет же, напротив, ненастоящий. Он либо серый, рассеянный и все только затуманивает, либо ослепительно-белый, как в операционной, и все замораживает.

Иногда из тусклого разбитого верхнего окна пробиваются нежные желтоватые лучи. Все-таки снаружи, быть может, есть покинутый нами более приветливый мир. Хотя здесь, внутри, мы по колено увязли в мире желаний.

Музыка, шум

Пина Бауш фрагментирует музыку Бартока. Она забегает с ней вперед, задерживает ее, восстанавливает снова. Фразы мы тоже не всегда слышим целиком. В то же время она пользуется всем, что порождает звук и звучит на сцене. Ноги, тяжелое дыхание, вздохи, стоны, удары, хлопки, осмысленная человеческая речь; отдельные оброненные слова или различные слова и шумы, нагроможденные друг на друга или звучащие параллельно. Ей доставляет удовольствие ходить голыми ногами по усыпанной сухой листвой сцене. Впрочем, во всем этом нет ничего чрезмерного или нарочитого. Пина Бауш фиксирует случайности. Например, тяжело дышат не все. Есть танцоры, которые не пыхтят просто потому, что они не пыхтят. Но те, кто запыхается, не должны ни скрывать, ни намеренно демонстрировать свою одышку. Человек показывает, что в такой вот ситуации он дышит именно так; индивидуальности присуща невероятная красота. Человек в его неприкрытом виде прекрасен.

Пина Бауш создает ситуации в соответствии с собственным воображением, своим строем ассоциаций, и хотя эти ситуации в высшей степени индивидуальны, они все же случаются с каждым: базовые положения, первообразы, повторяющиеся сны,

архетипы, — поэтому, когда она предлагает их своим танцорам, они начинают функционировать как содержание коллективного сознания. Танцоры могут принять их, пропустив через собственную личность, или исказить в соответствии с собственным складом. Они не обнаруживают себя в каких-то навязанных ситуациях, а проживают глубинные уровни собственной личности.

Two Cigarettes in the Dark

После трех месяцев репетиций Раймунд Ходж[11] отмечает в своем дневнике, что Пине Бауш хотелось бы продолжить поиски. За полторы недели до премьеры вещь так и оставалась незаконченной — только фрагменты, отрывки, первые сборки небольших сцен, длинный ряд ключевых слов, которые, однако, так и не пришли ни в какую связь. Она пробует по-разному связать отдельные части, пытается создать переходы, которые могли бы привести к какой-то форме. Часто не решено даже, какая в том или ином месте должна быть музыка. Так, отдельные сцены иногда идут с классической музыкой, а иногда со sweetheart-мелодиями. «Посмотрим, что от этого изменится», — говорит Пина Бауш, предпринимая очередную попытку связать различные элементы. Она перебирает самые разные вариации, чтобы потом на сцене быстро отбросить все то, что она заранее накомбинировала. «Это тут не годится», — констатирует она в ходе неудачной попытки и снова бросает взгляд на три стола, на которых разложены ее заметки; поиск продолжается. «Пожалуй, я еще в пути».

Эта вещь — не больше, но и не меньше, чем нанизанные на одну нитку сцены, между которыми нет ничего общего, а если есть, то это случайность.

Истина — это путь

И тем самым она являет на сцене — то равнодушно, то с глубоким участием, то с неимоверной грустью, а то и с блистательным юмором — одну из самых знакомых и самых мучительных напастей больших либеральных обществ. Фатальную разобщенность личностей, отсутствие осмысленного порядка иерархий и связей, необъяснимость мира, ужасающий груз единичности вещей и смыслов, от которого не избавиться, проявления красоты, свободы, ответственности,

безрезультатности и бессмысленности. В этой постановке все всегда делают что-то такое, чего не делают другие и чего сами они никогда не делали и делать не будут. В этой постановке властвует вечное протомгновение. Мы в дороге, ведущей из ниоткуда в никуда. И кроме того, что есть, ничего больше нет. В этой постановке жесты танцоров не отвечают друг другу, не отвечают даже самим себе, поэтому нет никаких возвращений, ничего не повторяется.

Мы находимся в мире, где действует лишь закон, гласящий, что не существует ничего регулярного. Тогда чем нам может быть интересно прошлое. Страшно, что не только следующее мгновение невозможно предвидеть, но и будущее неким образом подвесили. Нет никакого будущего. В таком настоящем человека охватывают древние страхи, хотя все очень сочно, весело, все крайне занимательно, изящно, все доведено до совершенства, все глубоко подлинно, все интересно и прочувствованно. В таком мире, естественно, нет историй. Ни у кого нет фатума и нет судьбы, а потому нет и конца. И если мы не знаем, чем что может закончиться, то нам и не дано знать, куда девать то, что тем не менее есть. Это последнее, за что остается ухватиться: то, что еще можно увидеть.

Мелкие индивидуальности

И все-таки в этой постановке все же есть непредумышленный лейтмотив; один момент накладывается на другой. Взгляд, изголодавшийся по возвращениям, повторениям, регулярностям притягивают два человеческих существа. Один — Ян Минаржик, другая — Джули Шанахан[12]. Этим вечером Минаржик дает волю коварству и насилию, а Шанахан — безумию. Ни то ни другое не предписано ролью, потому что в театре Пины Бауш нет ролей, в которые можно войти и из которых можно выйти. Танцоры дают нам увидеть собственное безумие, соприкоснуться с ним и с собственным произволом. Что бы ни делал Минаржик, все у него на грани насилия, и направлено оно или на других, или на самого себя, или же на предметы. Он как будто сам управляет этим миром насилия. Ведет себя, как если бы был мастером и распорядителем всей этой насильственной игры. Как будто управляет такой игрой, из-за которой все может стать еще более непредсказуемым. Тогда как Джули Шанахан непредсказуема в принципе.

В этой постановке каждый в каждый конкретный момент творит что-то такое, смысл чего невозможно вскрыть. В этом мире

ни у кого нет цельной развитой личности и поэтому нет и отдельной целостной судьбы, которой можно было бы следовать самому и другим, а есть лишь индивидуальные проявления. Этот мир — хаос мелких, убогих индивидуализмов. В этом мире работают единственно логика безумия и насилия, но индивидуальное содержание сознания одного человека не связывается с индивидуальным содержанием сознания другого, и поэтому их коллективное содержание сводится к тому, что они не могут связаться друг с другом.

Мелкие, убогие индивидуальности не способны понять друг друга. Мелкие, убогие индивидуальности прекрасны разве что в себе и для себя. Мелким, убогим индивидуальностям нет друг до друга никакого дела. У мелких, убогих индивидуальностей нет общей истории. Они вспыхивают и гаснут подобно пульсарам на звездном небе. Никакой другой регулярности или упорядоченности в этом мире не наблюдается.

Великое шествие калек

Единственный поддающийся истолкованию элемент этого хаотичного мира — это декорации Петера Пабста[13]. Он окружает игровое пространство тремя огромными стеклянными витринами. Это как оказаться в энтомологическом отделе какого-нибудь музея. Декорации такие, что в одной витрине — вода, в другой — пустыня, а в третьей — дремучий лес. Живой мир стал мертвой имитацией. В этом оформлении мы видим три декорации, и в этих декорациях, вернее, между ними с танцорами миг за мигом происходит нечто такое, что обладает внутренней убедительностью, силой, красотой и мощью, но не может быть истолковано ни в связи с другими событиями, ни каждое само по себе. Как свидетельствует дневник репетиций, Пина Бауш работала над ключевыми словами.

«Когда человек говорит: „Говно“? Предложения, в которых встречается Бог. Использовать слово „мать“. Делать что-то с животом. Мелкая удача. Teaching somebody. Кто-то пропал. Детская игра. Когти. Отшвырни свою голову. Болей за меня. Клоунский жест. Нечто в ритме вальса. Покачивание. Заучить движение. Оптимист. Причина и следствие. Отмерь его на собственном теле. Гладить одной рукой. Бить частями тела. Толкать самих себя. Что-то разрушилось».

Движения, чувства, явления, как их можно до бесконечности изображать во всех подробностях. Этим вечером Пина Бауш танцует рассыпавшийся на элементы мир. Мир, который больше

не могут собрать воедино ни время, ни пространство, ни воля человека, ни закон, ни правило, ни идея, ни намерение, ни пожелание. Разве что насилие и безумие возвращаются то и дело, как ветер.

И тем не менее в этом голом пространстве, ограниченном музейными декорациями и лишь напоминающем о своей природе, происходит нечто совершенно загадочное. У танцоров отнимают ноги.

Их отняли где-то за кулисами. Толкать самих себя. Так им следует снова танцевать на сцене. Они на земле; сидят в позе лотоса — аккуратно, парами; взявшись за руки, скользят и плюхаются между двумя витринами, с дремучим лесом и пустыней. Пересекают сцену по диагонали — вероятно, чтобы добраться до воды. Но чтобы до нее добраться, им надо подняться на две ступеньки и открыть ведущую в бассейн дверь. Продолжая сидеть, подскакивает и прыгает первая пара — потом другая, третья, напирая друг на друга. И поскольку первые, сидя, не могут открыть дверь, потому что при всем желании не в силах дотянуться до ручки, они под давлением тех, кто следует за ними, то размазываются вверх по стене, то по ней стекают, остальные продолжают в том же духе. Конца этому нет. Им нужно и дальше танцевать без ног. Парами они стекают по стене, шествие движется дальше. Теперь им нужно пересечь сцену параллельно рампе. Скольжение, плюханье. Мы видим танец смерти; ясно, что смерть, которая не страшит, не вызывает и сожаления по отношению к тем, кому придется погибнуть, ведь им не было дела ни друг до друга, ни до кого, ни до чего.

К тому моменту, когда первая пара пробирается вдоль рампы и достигает белой стены сцены, танец обезноженных становится настолько безудержным, ритмичным и оргиастичным, что случиться может все что угодно, но мы видим: этому шествию точно придется завершиться у стены. Проснувшись однажды утром, я обнаружил, что превратился в страшное насекомое. И тут происходит чудо: танцоры действительно становятся насекомыми. Бросив вызов гравитации, они еще некоторое время карабкаются по стене, но затем один за другим падают. Груда агонизирующих насекомых. Даже падая, они не способны ни на что другое, кроме как на то, чтобы цепляться друг за друга. Подгоняемые оргиастической силой, сплетясь между собой своими членами, они скользят и плюхаются дальше, наталкиваясь друг на друга. Даже в качестве препятствия друг для друга они неудержимы.

Уже неинтересно, уже совершенно все равно, куда они идут. Они идут. Как будто единственное, что их интересует, — это

идти. Две заплетенные между собой ноги, две вцепившиеся одна в другую чужие руки несут, толкают, раскачивают, пропихивают вперед слившиеся воедино чужие туловища.

Они ищут, но не находят выхода.

1995

Мерцающие детали. *Прощание престарелого фотографа с аналоговой фотографией* (Перевод В. Середы)

Акахито был одним из тех бедолаг подростков, одетых в военную форму, которые, низко склонив обнаженные головы, стояли на плацу под открытым небом, когда из хриплых громкоговорителей послышался голос императора Хирохито. Император еще никогда не обращался к своему народу. Был хмурый августовский день. Таких дней, столь значительных, еще не бывало и никогда не будет: страна проиграла войну. Их плечи тряслись от беззвучных рыданий — чтобы не мешать стоящим рядом слышать каждое повергающее в пучину отчаяния слово и каждый вздох императора. Теперь, когда Акахито дожил до преклонных лет, он тоже все больше молчал. Да и не с кем было поговорить. У него был небольшой садик, в котором с грехом пополам ему удавалось поддерживать должный порядок. В конце сада было маленькое, почти высохшее озерцо. Питавшие его невидимые ключи иссякли добрый десяток лет назад, и только грунтовые воды и дождевая влага слегка покрывали ил. Он частенько наведывался к своему озерцу. Рядом с ним, на случай внезапного ливня, был сложен камышовый шалаш. Однако старик садился всегда на скамейку спиной к воде, чтобы не видеть озерной глади. И устремлял взгляд на отдаленный ручей, что протекал в гуще водных растений в нижней части сада. Но сказать, на что именно смотрит старик, было нельзя. Глазам, чтобы видеть, внимание не нужно. Наверное, он и сам не мог бы сказать. Какое-то время он с трудом различал, что происходит внутри, а что — снаружи. Веки его почти не двигались. Можно было подумать, его взгляд направлен на дряхлую иву, упавшую в русло ручья, которая словно пыталась подняться, опершись на один из обломанных сучьев. Однако на самом деле он смотрел не на иву, не на ствол, испещренный десятилетними шрамами, не на опутанные омелой ветви, не на синее небо, проглядывающее сквозь зелень листвы, не на бегущие облака. Ивы живут недолго, эта, возможно, уже пережила свой век.

Когда внимание наше нейтрально, когда у нас нет никаких желаний, даже желания что-то видеть, мы инстинктивно следим за путями света и тени. За долю секунды определяем самые темные и самые светлые участки пространства. Определяем

различие и соотношение между тонами в пространстве. Тона́, от самого темного к самому светлому, помогают нам ориентироваться во множестве так называемых предметных перспектив. Поверхности, отражающие, рассеивающие или заслоняющие свет источника, отбрасывают массу теней разной глубины и качества. Порою мы разрываемся между крайностями тональных различий, и главным, что в этом случае ориентирует нас, является дихотомия самого темного и самого светлого. Доля мгновения — это действительно все, что требуется: следом за ощущением идет восприятие, а в момент восприятия возникает образ. Хотя мы очень ред-ко понимаем, что именно восприняли. О картине, образе мы можем размышлять, однако образ — это не то, что состоит из мыслей. Обычно люди хотят понять смысл образа. Когда наставник нашего Акахито слышал подобные вещи или кто-нибудь жаловался, что не может понять картину, тот впадал в ярость. Не понимаете, ну и не надо, кричал дряхлый и злой наставник. Смотрите. И радуйтесь, что не понимаете. Картину нужно не понимать, а видеть. В ней нечего понимать. Разность тонов, пятна тени и света создают в наших глазах образ независимо от нашей воли и понимания. Благодаря паре глаз мы находимся в том счастливом положении, что осознаем порядок контрастов, оттенков и переходов. Этот краткий момент осознания и называется восприятием.

Когда мы фотографируем, то момент восприятия и нажатие на кнопку спуска в идеальном случае совпадают.

Строение образа, то есть взаимосвязь элементов, его составляющих, уникально, неповторимо. Уникальность эта, независимо от того, что́ представляет собой фотография и каково ее качество, дает нам не видимость, а реальность вещей. Нельзя дважды омыть лицо одним и тем же светом. Однажды Акахито в течение целого года, по нескольку раз на дню, с одной и той же точки фотографировал старое дерево. Он буквально не отходил от него, но за год ему так и не удалось сделать два одинаковых снимка. В крайнем случае мы можем помочь свету, подчеркнуть с помощью композиции его уникальность и необычность, усилить, сделать более значимым или, напротив, обыденным. Французский фотограф Робер Дуано, в зависимости от того, как на него смотрели фотографируемые, разделил фотографии на три группы: дружелюбный взгляд (*regard amical*), испытующий взгляд (*regard flic*) и клинический взгляд (*regard toubib*). Точно так же можно сказать, что со снимка на нас смотрит фотограф в момент восприятия: дружелюбно, испытующе или холодно. Но каким бы ни был взгляд фотографа, времени для оценки изображения, по сути, не требуется. Да его и нет. Имея дело с двухобъективной

камерой, мы хоть что-то видим в момент нажатия кнопки спуска, а в однообъективной камере с призменным видоискателем, в которой поднимается зеркало и перед светочувствительным материалом пробегает щель между шторками затвора, — совсем ничего, темноту. В момент нажатия на спуск мы остаемся наедине с собой, мы уходим в себя со своим специфическим восприятием, в эту неповторимую долю секунды различие между внешним и внутренним зрением исчезает, мы снимаем, можно сказать, вслепую.

Восприятие наше как бы слепо следует за зрительным ощущением, это самый чувствительный, остающийся в вечности миг в фотографии.

Однажды увиденный образ — не имеет значения, где, в кино, в музее, на улице или в объятиях возлюбленного, — никогда не забудется. И для этого не нужен ни большой фотоаппа-рат, дорогой ли, дешевый ли, зеркальный или шторно-щелевой, не нужны материалы, техника для проявки — нужны только ствол мозга и память. Вот уже несколько десятилетий Акахито снимал исключительно на свой мозговой ствол, фотокамеру он даже не доставал, а если и доставал, то пленку не проявлял. От своего наставника, злого и дряхлого старика, он знал, что почти все люди обладают безупречной образной памятью. Но функционирует она не так, что человек смотрит на картину во все глаза, — напротив, он отводит глаза и запечатлевает зрелище в памяти. Если кому-то в виде эксперимента показать серию виденных ранее фотографий, к которым добавлены несколько незнакомых снимков, то испытуемый безошибочно распознает их и отложит в сторону. Потому что все остальные он помнит. Особенно острой образной памятью обладают фотографы, объем запоминаемых ими образов просто феноменален. Однако принципы действия образной памяти одинаковы для всех людей. Вот тут была самая светлая точка, там — самая темная, а вот здесь, здесь и здесь располагались различные тона, соотносимые с двумя этими оптическими точками. Воспринять это и запомнить может любой человек. Разве что не любой понимает, что он в данный момент что-то воспринимает, не сознает, как много всего он постоянно воспринимает. Восприятие происходит на древнейшем эволюционном уровне чувственного познания, и эта способность, по-видимому, была условием выживания.

Существование есть постоянная бдительность, восприятие. Я должен отслеживать перемены в своем окружении. Прежде всего — изменения света и тени, перемещение других живых существ и объектов среды относительно меня. Птицы беспрерывно крутят головой, чтобы обозревать то, что находится за пределами поля

зрения, животные семейства кошачьих напрягают мышцы во время еды и то и дело приподнимают голову, чтобы следить за окружением. Им приходится не только ловить добычу, но и охранять ее от других животных. Периферическое зрение, слух и обоняние человека постоянно, во всех жизненных ситуациях пребывают в активном режиме, поэтому в принципе он видит и то, что почти выпадает из его поля зрения. Но он видит и кожей. Видит луковицами волос. По скорости, глубине и четкости восприятия индивидуальные способности могут отличаться. Как существует абсолютный слух, учил Акахито его дряхлый и злой наставник, так у некоторых людей существует абсолютное зрение, но в самом механизме восприятия, конечно же, разницы нет. Поэтому выдающиеся фотографы есть не только среди зрячих, но и среди слепых. Снимки слепого словенского фотографа Эвгена Бавчара демонстрируют механику зрения, нечто такое, чего не смог бы продемонстрировать зрячий. Под воздействием света различной силы и качества, преломляющегося через хрусталик глаза, светочувствительные колбочки и палочки клеток сетчатки формируют сперва не изображение, а как бы его эскиз, оптическую структуру, и этот оптический эскиз, вкупе с данными других органов чувств, сохраняется в различных участках мозга. Бавчар запечатлевает необработанный оптический эскиз, то, что мы воспринимаем разве что в чрезвычайных ситуациях, периферийным зрением, поэтому его снимки так поразительны. Знаменитый американец Виджи[14] — замечательный репортер криминальной хроники, берите с него пример, кричал дряхлый и злой наставник нашего Акахито, а еще берите пример со знаменитого венгра Капы, военного репортера, но вы должны знать, что в принципе любой человек, умеющий видеть, тоже является репортером. Разве что у него нет камеры, а если и есть, то он не способен нажать на спуск в тот момент восприятия, который называется распознаванием, ибо зрением его руководит не способность распознавать условия освещения, а разного рода случайные, отвлекающие внимание обстоятельства и условности, соображения этикета, идеологии и так далее. Оптический эскиз того или иного события, явления или персонажа и обстоятельства их наблюдения мы видим, фиксируем, даже если по каким-то причинам предпочли бы этого не делать. Например, когда перед нами жуткое зрелище какого-нибудь окровавленного трупа с оторванными конечностями; когда против вызывающего оторопь явления протестуют наше воспитание, религиозные убеждения, наш вкус и прочее. Виджи и Капа, а также такие гении фотоискусства, как Андре Кертес, Картье-Брессон и Брашшаи[15], отличаются от других тем, что в судьбоносные моменты они не

отрекаются от своего зрения. Потому что интересуются не собой, а увиденным. Руководствуются не вкусом и не суждением, а тем, что они ощущают и распознают, оптическим эскизом, а не предполагаемым смыслом изображения, не его качеством или потенциальной ценностью. Когда другие готовы закрыть глаза, они занимаются компоновкой кадра, то есть активно воспринимают реальную данность, определяют ее уникальность; иногда, следуя тысячелетней европейской художественной традиции визуального восприятия, корректируют кадр, чтобы слегка подчеркнуть эту уникальность, ненавязчиво выделить на фоне непосредственного окружения, других уникальных вещей, то есть делают то, чего требует опыт обнаружения и распознавания. И только затем, с некоей священной безучастностью, нажимают на кнопку спуска. Совершенно иное дело — всевозможные проявления стыдливости, настороженности, отвращения, протеста или, напротив, восторга, обожания, восхищения, преклонения, то есть все те сумбурные эмоции, что сопровождают конвенциональное зрение, ибо именно в них, в эмоциях, становятся действительно заметными градуальные различия между обнаружением, распознаванием и запечатлением, а если точнее, темпоральность и очередность этих трех жизненных проявлений. И именно на эти различия, на эту очередность, на эти три отличающиеся физиологические фазы зрительного восприятия вы должны обратить пристальное внимание. Во всяком случае, так учил нашего Акахито дряхлый и злой наставник.

В жизни каждого человека, учил он, есть постыдные сцены и эпизоды, которые он хотел бы стереть из памяти. Вы можете постараться забыть их, переиначить, смягчить, исказить, чтобы как-то смириться с ними в своем сознании, но все будет напрасно. Безрезультатно. Желая что-то забыть, вы будете только сильнее помнить об этом. В вашей памяти сохранится не только образ, но и намерение стереть, забыть его, попытка его трансформировать. Акт обнаружения неизменно предшествует распознанию, и образ, зафиксированный в этот момент, остается независимым от намерений, от обычаев, от моральных установлений и эстетических предпочтений, от мировоззрения, религии и идеологии, от приязни и неприязни — словом, независимым от сложного комплекса коллективной оценки. Виджи и Капа, нажимая на кнопку спуска, явно опережали свои эмоции, вступая тем самым на ничейную землю эстетики, в то время как Картье-Брессон, Кертес и Брашшаи находили для них пристанище в живописной традиции. Вот почему наставник Акахито, этот дряхлый и злой старик, вдалбливал им, что нельзя

нажимать на чертову кнопку в момент или после распознания, и уж тем более — вместо него. В этом нет никакого смысла. Оставьте это безмозглым любителям. И построение кадра должно быть просто растянутым, как бы смакуемым вами моментом обнаружения. Неспешным любовным актом. А экспонирование — распознанием. Эякуляцией. Оценка обнаруженного и его запечатление в памяти испытывают воздействие этических и эстетических установок. То, что застывает в сознании в момент распознания, в промежутке между двумя состояниями — обнаружением и осознанием, — есть чистое созерцание, точнее сказать, образ, созданный чистым созерцанием. Ни разум, ни эмоции еще не коснулись его. И не коснутся. Чтобы коснуться его разумом или чувствами, сперва мы должны отыскать его место и функцию в индивидуальном и коллективном сознании и должным образом встроить его в то и другое. Фотограф с легкой рукой, каковых на свете всегда считаное число, нажимает на кнопку спуска в момент нейрофизиологической фиксации образа, делая его распознание доступным и для других. Образы чистого созерцания сохраняются независимо от намерений человека. Что хорошо для человека, даже если он об этом не знает. Или порой не считает это за благо. Или не понимает. Не хочет. Ему это противно. Он ни слова не понимает из того, что я здесь говорю, или каждое слово вызывает у него раздражение. Он это ненавидит. У сознания есть цензурное ведомство, оно выполняет приказы начальства и высших инстанций; в зависимости от региона и времени порядок и строгость этих приказов меняются, но первый оптический эскиз чувственного восприятия последующей цензуре не подлежит. Ни-где. Ни в какую эпоху. Над ним не властны ни исламская, ни китайская цензура. С ним не мог ничего поделать Гитлер. И Сталин. И даже мнение деревни ему нипочем. Его нельзя изувечить, переиначить. Это как контрольный экземпляр в крупной библиотеке, который не выдается на дом. Или редкое дерево, не подлежащее вырубке. Уничтожить его могут только пожар или молния; слабоумие или инсульт. Оптические способности глаза и ствола мозга более могущественны, чем условности чувства и разума. Они появились раньше во всех отношениях, на миллионы лет раньше.

Яркий свет заставляет смотрящего невольно отпрянуть, не позволяя разглядеть и оценить какие-либо детали. Это нас возмущает. Вызывает в нас любопытство, будит пытливость ума, но любопытство и пытливость ума не относятся к созерцанию — это сфера обрабатывающего информацию интеллекта и эмоций. Совсем по-иному ведет себя наш взгляд, сталкиваясь с тенью: взгляд стремится проникнуть внутрь, пытаясь разведать, какие

еще детали можно найти в темноте или в полумраке, в то время как интеллект неведомое пространство наполняет паническим страхом, будит в нем осторожность и осмотрительность. Дело выглядит так, будто образы чистого созерцания подключены к сфере чувств и разума совершенно иначе, чем все остальное. Мы стремимся познать, что познать невозможно, ибо это непознаваемо, и боимся того, что нам неизвестно, но может быть познано. Нелогичная перекрестная связь в рамках сознания затрудняет, а порой делает невозможным восприятие образов чистого созерцания. Эти образы словно бы не имеют заранее сформированного места в сознании. Вернее, они хранятся не там, где им положено быть.

Ничто другое не связано таким перекрестным образом, и уж, наверное, не случайно.

Органы зрения у живых существ развились из светоулавливающих клеток, точнее, из нервных волокон, так называемых нейрофибрилл, обильно пронизывающих протоплазму этих клеток, так объяснял собравшимся вокруг него ученикам дряхлый и злой наставник Акахито. Одновременно вокруг него всегда собиралось семнадцать учеников. Ни больше, ни меньше. Простейший орган зрения состоит из одной клетки, вещал он. Но, например, орган зрения таких представителей высших многоклеточных, как плоские черви, представляет собой скопление светоулавливающих клеток, отделенное от других клеток коричневым слоем пигмента. В то время как на третьей ступени эволюции, у позвоночных, в нейронной сетчатке глаза светоулавливающие клетки дифференцировались на колбочки и палочки. Как бы следуя логике Платоновой аллегории о пещере, светоулавливающие клетки позвоночных поворачиваются к внешнему миру изнанкой своей самой чувствительной поверхности. Дряхлый и злой наставник Акахито, который весь день сидел на своем татами с выражением безмятежности на лице, дойдя в своих объяснениях до этого места, всякий раз приходил вдруг в ярость и начинал кричать. Он обзывал своих учеников сволочами, ослами, клопами вонючими, дармоедами, выродками, недоумками, которые только и знают, что жрать, спариваться, испражняться, убивать, жаждать денег, как можно больше денег, жульничать, воровать, подделывать документы, и при этом понятия не имеют об устройстве мира. Просто ни в зуб ногой. Свет проходит сперва через менее чувствительные слои, как бы предупреждая, приводя в готовность механизм восприятия, чтобы мягче коснуться более чувствительных нейрофибриллярных окончаний. Какова изощренность. Как выразился Сократ, человек сначала воспринимает тень вещи, а

затем саму вещь. Платон тоже является тенью Сократа, запомните это, олухи. Вовсе не факт, что он получил свои знания от Сократа — скорее всего, они были почерпнуты от людей, которые следовали за мудрецом по пятам, или от тех, кто слушал людей, внимавших Сократу, возлежа рядом с ним под сенью фруктовых деревьев. Знание приходит из вторых, из третьих рук, для Платона тут нет ничего постыдного, ибо у знания всегда есть предки. Вот и наш Акахито прожил жизнь в тени своего злого мэтра. Правда, сам он имел репутацию безумного скупердяя, ибо никому не передавал своих знаний. Не передавал не из эгоизма, а в надежде разорвать непрерывную цепь зла, которое исходило от знания. Но нам нет нужды говорить о чуде творения, о вселенском порядке, когда мы упоминаем о таких соединяющих миры параллелях и совпадениях между дряхлым и злым наставником Акахито и Сократом. Гораздо реалистичнее будет сказать, что Сократ, не имея фактических знаний об истории развития зрения, об анатомии глаза, ухватил и при посредничестве Платона правильно обозначил исторические этапы, уровни, объекты, прямые и перекрестные связи в процессе развития образного восприятия. Вероятно, он смог сделать это только потому, что, будучи природным объектом, человеческий глаз сохраняет в себе историю своего происхождения, и поэтому мы волей-неволей знаем о трех физиологических фазах предыстории зрения.

И при случае даже можем этим знанием поделиться. Как и все живые существа, замкнутые в своем физическом бытии, человек благодаря своим светоулавливающим клеткам и их скоплениям сохраняет самый древний уровень световосприятия, когда он, воспринимая внешний мир в виде игры теней и света, и представить себе не мог, что существует какая-либо реальность, кроме этого зрелища из теней и света. Это было единственным представлением человека о внешнем мире, который, понятным образом, он не мог отделить от мира внутреннего. Будучи более развитым существом, дряхлый и злой наставник нашего Акахито знал также о том, что в этом одномерном мире не было отражения, поскольку для отражения потребовался бы по меньшей мере двухмерный мир.

Вот почему, оглядываясь назад, мы понимаем, какой величайшей физиологической сенсацией стало появление специального органа световосприятия. Механизм этой новой эволюционной фазы сохранился и в перцептивном аппарате: наш орган зрения теперь особым образом воспринимает количественные различия в освещенности, меру и уровни света и темноты. Постоянное изменение количества света и тьмы

информирует живое существо, а значит, и человека, о возможных направлениях его собственного движения и о предполагаемом направлении и скорости движения других существ, то есть об одновременно изменяющихся отношениях между двумя, четырьмя, шестью или даже множеством вещей. Сократ описывает этот второй, более поздний уровень зрительного восприятия, когда стали возможными абстракция и восприятие системы соотношений, как фазу «освобождения от оков». С этого момента живое существо не только видит игру теней, проецируемую на стену пещеры горящим позади него огнем и движущимися перед костром существами и предметами, но боги даже позволяют ему удовлетворить свое любопытство и обернуться, посмотреть в пространство и поместить в него зрелище, то есть не только смотреть на тени, но и заглянуть в сам источник света, что, конечно, приводит его в глубочайшее замешательство.

Замешательство это в конечном итоге ведет к третьей фазе развития образного зрения. Появление глазного хрусталика — это третий большой скачок в эволюции вида. Он позволяет воспринимающему механизму живого существа проецировать прямые лучи света на светоулавливающие клетки глазного дня в виде перевернутого уменьшенного изображения, избавленного от хаотического воздействия непрямых лучей. Изображение формируется из лучей только определенного направления. Человек видит оптический эскиз в перевернутом положении в трех измерениях. И это станет постоянной особенностью его зрения. О чем Сократ на своем замечательном по наивности античном языке говорит: «Тут нужна привычка». А пока человек не привык, он, по-прежнему пребывая в смятении, охотней разглядывает тени или отражения в воде, в которой он впервые увидел себя. Другими словами, он предпочитает смотреть на двухмерные изображения и еще долго будет сохранять свой нарциссизм, знакомый по многим источникам от Овидия до Фрейда. Со временем он изобретет множество вещей, от картин, гобеленов до фотографии, фильмов и всевозможных мониторов, которые он разглядывает, лишь бы его глазам не приходилось все время смотреть на вещи в трех измерениях. Эти двухмерные изображения не так болезненны для него и не так драматичны, как пространственная реальность и временна́я изменчивость света и перспективы.

Механика функционирования органов и различные эволюционные уровни этой механики воспринимаются человеком синхронно, даже если он, выражаясь научно, не отдает себе в этом отчета, то есть не может в процессе восприятия думать вслух о том, что именно он воспринимает, или не обладает навыками

экспериментально контролируемой, то есть научной, рефлексии относительно личного опыта. И все же всякое наблюдение записывается в его сознание, исключений здесь не бывает. Оно становится эмоционально и интеллектуально обработанным знанием. Именно восприятие правильно или неверно понятых связей составляет личную, индивидуальную историю восприятия образа. Которая немедленно записывается и хранится в отдельном отсеке сознания. К этой истории разум и чувства имеют неодинаковый доступ. Любое живое существо всегда воспринимает гораздо больше, чем осознает; то есть оно воспринимает, но не все элементы его восприятия становятся объектом рефлексии. Индивидуальный путь, история и вехи зрительного восприятия фиксируются вместе с визуальными следами предметов, представлениями об их массе и форме. Результат оценивается в обоих полушариях, но оценивается перекрестно. Когда дряхлый и злой наставник Акахито доходил в своих объяснениях до этого места, он часто надолго умолкал и просто сидел на своем татами, окруженный учениками в зале на тридцать шесть татами, и тем приходилось порой часами слушать молчание сердитого ментора.

Иногда нам приходится воспитывать де-тей в духе принципов, прямо противоположных тем, к которым ведут их глаза и разум, не спеша объяснял в другой раз дряхлый и злой наставник Акахито. Не смотрите на солнце невооруженным глазом, говорим мы им. Не смотрите на яркий свет лампы. Но они пренебрегают запретом, пренебрегают болью и смотрят. Мы пугаем их, мол, они ослепнут, несчастные, и это вполне обоснованное предостережение. У меня есть юный приятель, сын моего лучшего друга, рассказывал дряхлый и злой наставник ученикам, но ни имени своего друга, ни имени юноши так и не назвал. Уже ребенком этого мальчика невозможно было отучить смотреть на яркий свет. Он был своевольным мальчишкой и поступал по-своему. Не мог устоять перед желанием своих глаз. Я тоже смотрел в детстве на яркий свет, и мне тоже было больно, охотно рассказал бы и Акахито, если было бы кому рассказывать. Но не было у него ни друзей, ни учеников. Этим экспериментам, сказал бы он, положила конец не острастка родителей, а ощущение боли. Но сказать было некому. Раз в неделю, просто так, из гуманных соображений, к нему заходил молодой человек, чтобы сопроводить его за покупками. Но зачастую он даже не дожидался, пока Акахито покончит с покупками, — поглощенный сердечными чувствами, он убегал к своим бурным забавам, бросив Акахито с его пакетами и кульками на кишащей людьми и транспортом улице. Моему другу, точнее, его непослушному сыну

подарили солнечные очки, продолжал свой рассказ дряхлый и злой наставник Акахито, и закопченное стеклышко. Солнечные очки он забросил, да и стеклышко интересовало его недолго. В таких случаях дитя человеческое волнует не само явление, а его источник; не рассеяние и излучение света, не мираж, а то, что его порождает; не иллюзия, которую своим бытием порождает источник света, не фасад, который не что иное, как беспорядочный набор отражений, а реальность источника света и всего, что за ним скрывается, — сущность света, смысл его бытия, иными словами, его философия, теология и так далее. Имя этого нечто. Подлинное имя Бога. Реальность, которую, по мнению ранних гностиков, дабы запутать нас, это имя скрывает. Отец этого непослушного злого ребенка, мой драгоценный, единственный, покойный друг, можно сказать, моя лучшая половина, был живописцем, который также всю жизнь провел, изучая отношения тонов, перспективы, особенности источников света и отбрасываемых теней, и его непокорный ребенок, должно быть, тоже неслучайно стал оператором. Это была судьба. Но с раннего возраста ему пришлось носить такие сильные очки, что он лишь с трудом попал в ученики к одному сердитому старому оператору. Но и после обучения, будучи молодым оператором, он в силу своей непокорной натуры вечно оказывался в пограничных ситуациях: снимал в контровом свете, против солнца, софитов, луны. Он делал это со страстью, делал то, что по правилам не должен был делать.

По вечерам лучше ходите ебаться, а не луну снимайте, неожиданно густым басом пробурчал дряхлый и злой наставник в зале на тридцать шесть татами, потолок которого подпирал целый лес высоких резных деревянных колонн. А затем продолжил, сказав, что его молодого друга не слишком интересовала игра актеров, сюжет снимаемого кино, сиськи-письки, условности освещения, он снимал луну и слепящее солнце. Да, кивнул головой дряхлый и злой наставник, работы его были интересны, весьма интересны и необычны, почти исключительно связаны с преломлениями, ореолами, траекториями светящихся тел, светорассеянием, отражением, соляризацией. Теми экстремальными фотографическими ситуациями, когда свет своей силой творит темноту или размывает своим сиянием контуры объектов, и нигде между этими фотографическими крайностями глаз не мог обнаружить никаких переходов, дающих отдохновение и ориентиры. Фотографы называют это поляризованным, или отраженным, светом, поэты — миражом, наваждением. Некоторое время спустя ухудшающееся зрение поставило сумасбродного и глупого

молодого человека перед выбором. Когда оптика видоискателя и постоянно увеличивающиеся диоптрии его очков стали несовместимыми, ему пришлось бесславно проститься со своим замечательным ремеслом. Он, конечно, мог бы последовать примеру слепого словенского фотографа, Эвгена Бавчара, но он не сделал этого, потому что перед тем, как ослепнуть, был зрячим, и было бы бессмысленным подражательством пытаться воспроизвести зрение слепого человека. Зрение слепого, как можно понять по снимкам Бавчара, сочетает в себе осязание, то есть тактильное восприятие, с неким минимумом пространственного восприятия. И запомните, плохо кончит тот, кто интересуется не отношениями между ровным рассеянным светом, бликами, контровым светом и заполняющим светом, а самими вещами, происхождением света, источниками, сущностью света. Так что берегите свои глазенапы, паршивцы.

Точно так же мы должны призывать детей к противоположному. Они не должны пугаться теней и темноты. Они ведь и правда пугаются, вернее, пугаются не они, а их разум. Потому что зрение и мышление в человеке часто рассогласованы. Достаточно человеку войти в совершенно темную комнату, пройти по совершенно темному коридору. Во тьме тоже как-то приходиться ориентироваться. И достаточно быстро он узнаёт, что в темноте есть чего бояться. Человек должен познать природу теней. А свет должен чтить. Превыше всего. Должен трепетать, в страхе смеживать перед ним веки, дабы не смотреть на него. Не видеть. Им запрещено проверять правильность оптического восприятия в точке наибольшей освещенности. Испытывать правильность зрительного восприятия можно на чем угодно, за исключением точки, пылающей самым ярким светом. Это запрещено, ибо можно ослепнуть, потерять жизненную энергию, которая сгинет в черной дыре. Все поглотит испепеляющее пламя праогня. И все же стремитесь разведать всё до мельчайшей детали, и тьма пусть не застилает вам взор. Если хотите остаться поистине зрячими, каковыми вы все родились, вы должны уметь отличать черное от черного. А то, чего нет, — того не ищите. Таково будет ваше кредо. Место оставившего нас Бога во вселенной зрительных образов во веки веков будет белым. Небытие, Ничто суть пустота, неподвластная нашему взгляду. И само собой разумеется, что Ничто требует от вас совершенно иного отношения, чем что-то. Поэтому, если вам дорого физическое и психическое здоровье, не пытайтесь постигнуть разумом самые яркие, ослепительные миражи.

Строжайшее религиозное предписание, которое очерчивает физиологические границы чувственного восприятия (в последний

раз осмысленно истолкованные опять-таки раннехристианскими гностиками), запрещает вверенным нашему попечению детям как раз то, к чему детский разум стремится приблизиться. Там же, где разум их невольно цепенеет, — у другой крайней точки зрительного восприятия, вблизи темноты, они должны, вопреки опасности, отправиться на разведку. Нельзя пасовать перед царством тьмы. Над этими словами дряхлый и злой наставник Акахито снова задумался на часы, словно впервые услышал их от самого себя. Он размышлял над тем, как обыденное мышление, к которому люди склонны гораздо больше, чем к опасным экспериментам, воспринимает этот запрет и строжайшее предписание.

Но если рассматривать не эти противоречащие друг другу социальные и цивилизационные отпечатки в нашем сознании, не символические и ритуальные запреты и предписания, а оптические следы чистого созерцания, поучал учеников дряхлый и злой наставник, то сразу выяснится следующее: хотя между светом и тенью существуют тональные различия, мы не можем выявить тон, отделяющий свет от тени. Царство оттенков фактически безгранично. Существуют лишь переходы, одни только переходы и никаких границ, запомните это, кричал, выходя из себя, дряхлый и злой наставник Акахито. Число переходов наверняка бесконечно. В фотографии градации серого изображаются на шкале. В безграничном царстве света шкала произвольно делится на ступени, формируя своего рода лестницу; хотя на самом деле никакой лестницы и никаких ступеней нет, но как аналогия это приемлемо. Шкала серого цвета в этой ритуальной цветовой гамме содержит в себе все возможные варианты, от чисто-белого до чисто-черного. Но обо всем этом нам впервые поведала не фотография, а строгая и аскетичная старшая сестра живописи — графика. Если вы хотите понять фотографию, узнать, откуда она появилась, из какой семьи вышла, в какой школе визуального восприятия обучалась, объяснял дряхлый и легендарно злой наставник нашего Акахито, вы должны перво-наперво вбить в свои скудоумные головы, в чем заключается разница между серым цветом графического искусства и фотографии.

Дойдя в своих объяснениях до этого места, свирепый наставник приходил в бешенство оттого, что, по мнению большинства, серый — это унылый цвет. Имбецилы, слепые и те видят больше, чем вы, идиоты неисправимые. Серый — это не просто цвет. Он включает в себя, все сильней распалялся дряхлый и злой наставник, даже такие цвета, о которых мы не догадываемся или не признаем их цветами. Если взглянуть на

подробную шкалу оттенков серого, то станет понятно, что не только нет разделительной линии между темным и светлым, но нет никакого белого и нет никакого черного. Все это вспомогательные понятия. Самая светлая точка изображения, которую условно принято называть белой, скрывает пространство, куда нашим глазам с их оптикой вход заказан, хотя именно там могли бы открыться дополнительные детали, точно так же как в самой темной точке изображения мы угадываем более глубокое, так называемое мягкое измерение, но только угадываем, потому что возможности наших глаз не позволяют нам оглядеться в нем. В том же самом пространстве, где мы ничего не видим, может спокойно ориентироваться кошка или летучая мышь. Но мы это знаем и даже можем реконструировать оптику глаза кошки или летучей мыши, то есть понять принцип его работы, исходя из общности свойств наших глаз. Что вовсе не означает, что мы можем видеть так же, как кошка или летучая мышь, хотя мы живем и функционируем в одном и том же мире. Физические границы чувственного восприятия мы раздвигаем с помощью радаров и различных приборов, улавливающих инфракрасное излучение.

Только в качестве общепринятой условности можно допустить, что свет и тень, теневая сторона горы и ее солнечная сторона являются противоположностями друг друга, которые можно представить как взаимную связь *инь* и *ян,* тьмы и света, как некую мировую схему противоборствующих и дополняющих друг друга космических сил. Нет, мир не поляризован, точнее сказать, это не мир биполярен — просто таково наше ограниченное восприятие, формирующее образ мира. Мы не можем даже сказать, что всякая освещенная деталь на картине имеет тень, потому что предметы изображения представлены в определенной перспективе, и не все тени освещенного тела видны из той или иной точки. А потому не забывайте, вещал старый-престарый и злющий-презлющий наставник Акахито и даже воздел к небу палец, что в картине нет ни одной детали или мотива, которые бы не выводили нас из нее. Самые темные и самые светлые пятна, видимые на картине, выводят из нее в метафизическом смысле слова, а предметы, отбрасывающие тени, выводят из нее в физическом смысле. Сие означает, что картина всегда представляет нам не то, что изображено в рамках самой картины. Возможно, во Вселенной дело обстоит иначе, и существует неподвижная точка, из которой видны все стороны и измере-ния тела, — это и будет абсолютный образ, но нам известно лишь бесчисленное множество отдельных изображений. А на отдельном изображении мы обычно не можем увидеть и распознать ни

природу, ни расположение источника света, так же за пределами изображения находятся и тени освещенных объектов. Мы всю жизнь рассматриваем изображения, которые не просто вырваны из более широкого, но, по всей вероятности, вырваны из одного-единственного измерения пространства, в котором их множество. Живопись, графика и фотография создают двухмерные образы многомерного мира, как и чистое созерцание. Это аналоги.

Именно на этих безошибочных и неподкупных образах, этих двухмерных изображениях чистого созерцания, строится коллективная память человечества. Она обходит все виды коллективных верований и индивидуальных мнений, все регионально и исторически обусловленные традиционные типы образного восприятия и разнородные культы изображений. Иное дело — образы сновидения, которые недоступны для посторонних, однако в глубинном личном сознании вновь открывают третье измерение. Открывают его не для реальности, а для фантазии и иллюзий, каковые опять же выходят за рамки всех правил и единовластия социально организованного традиционного зрительного восприятия. Так что нечего удивляться, с заразительным смехом продолжал дряхлый и злой наставник Акахито, каким образом подшучивают друг над другом студенты-математики в знаменитых европейских университетах. Уж ему ли не знать, ведь в больших европейских городах он усердно посещал не только те заведения, что находились вблизи философских факультетов, но бывал и во многих трактирах рядом с математическими факультетами. Студенты говаривали там: очень жаль, но мой взгляд простирается лишь до четвертого измерения, и беспомощно разводили руками.

Над этой высокомерной глупостью громко заржали и ученики дряхлого и злого наставника Акахито.

Акахито, в бытность свою молодым фотографом, с достойным монахов усердием пытался запечатлеть этот феномен на автопортрете. Дряхлый и злой наставник рассказывал ему о математике Анри Пуанкаре и других, Эйнштейне и Гейзенберге, которые изучали измерения мира с точки зрения их познаваемости, но он так ничего и не понял. По правде сказать, к этой проблеме он относился примерно так же, как к вопросу о мудрости относился Сократ, сказавший, что понимать можно только то, что уже знал раньше. Ведь прежде ему и в голову не приходило усомниться в том, что мир имеет три измерения. Но вдруг до него наконец дошло, что реальность мира — это иллюзия. Ага, сказал он себе, а ведь я твердо знал, что три измерения — только видимость, но теперь я это не только знаю, но и понимаю. Да я и всегда это чувствовал. До него дошло, как

сильно, движимый пытливостью, он всегда хотел заглянуть за фасад вещей. Да, мы можем не знать, сколько измерений имеет тот мир, из которого вырван и представлен нам в виде трехмерной реальности видимый нами мир, но мы всё же знаем, что живем в иллюзорной реальности, даже если нам до конца наших дней так и не удается заглянуть за фасад этой видимости, потому что такой возможности у нас нет. Нет ни пригодного органа, ни инструмента.

Говоря об истории той фотографии, надо сказать, что в тот день, когда он ее изготовил, Акахито пришлось встать ни свет ни заря и лететь в один провинциальный город. Сейчас, сидя спиной к высохшему озерцу, он уже не помнил, что за событие ожидалось в том отдаленном городе, но для иллюстрированного еженедельника, где он тогда работал, было важно, чтобы на нем присутствовал их репортер. Что-то торжественно вводили в эксплуатацию, открывали, сдавали, какое это теперь имеет значение? На таком дежурном мероприятии едва ли кого-то волнует, как свет прикасается своим теплом к предметам и как они своей массой создают прохладные тени. И дело вовсе не в том, что люди не видят, что делает свет, — все это прекрасно видят. Но просто людей прежде всего волнуют предметы, а не то, благодаря чему они видят их, и уж тем более не взаимные отношения между светом, восприятием и предметами, которые вырисовываются в лучах света и мраке теней. Главное ведь — купить, продать, извлечь из предмета какую-никакую выгоду. Вот, например, когда вы фотографируете свою милую маленькую семью, для вас важно, чтобы в кадре, хотя бы с краю, была бедная старая тетушка в инвалидной коляске. Не дай бог позабыть о ней, еще обидится. Да и деревня осудит вас, если забудете свою увечную тетушку. Но для фотографа — и тут дряхлый и злой наставник Акахито вновь назидательно воздел палец — важно не только то, к чему прикасается свет и как именно прикасается, кричал он, но, быть может, еще важнее, что в мире есть много других вещей, которые не попали в кадр, хотя освещает их тот же самый свет. Короче, фотограф должен еще кое-что понимать в мироздании, ехидно расхохотался он, однако ученики не последовали его примеру. Они не могли понять, что́ так забавляет наставника.

На рассвете того осеннего дня было прохладно, небо над городом, где жил Акахито, было ясным. Но позднее там, наверху, погода резко испортилась, и было неясно, то ли на нас мчатся тяжелые, набухшие влагой тучи, то ли мы несемся навстречу им. Так рассказывал бы об этом дне Акахито, но поделиться личными или профессиональными воспоминаниями ему было не с кем.

Кому, да и, право, зачем, он мог бы все это поведать. Маленький самолет, как телегу на ухабистой дороге, резко и неожиданно швыряло то вверх, то вниз. А рассеянный свет между облаками был так ярок, что буквально слепил глаза. Слишком рассеянный свет хрусталик не может сфокусировать на сетчатке. В маленькое круглое окошко смотреть было бесполезно, все равно ничего не видать. Ну, думаю, вот и конец, катастрофа светопреломления, вот мы и в раю, на седьмом небе рассеянного света, сказал бы наш Акахито, но вместо него теперь говорю я. На мельчайших капельках пара вокруг нас вспыхивали мириады мерцающих бликов. Когда после сорока четырех минут полета самолет наконец вынырнул из облаков, стало ясно, что мы прибыли не в отдаленный город Сегед, а вернулись назад в Будапешт. Последовало некоторое ожидание на земле, после чего маленький самолет с пассажирами, снова взлетев, устремился в безоблачное небо, но где-то в районе Кечкемета попал в зону турбулентности, и опять началась болтанка в райских кущах, озаренных мерцающими бликами рассеянного света. Аэропорт отдаленного города Сегеда не принял его и на этот раз. Через двадцать две минуты тряского полета мы снова оказались в Будапеште. К тому времени было мало надежды застать хотя бы конец мероприятия. Но мы все же вылетели и в третий раз. Когда мы приземлились на едва различимом неровном поле, над Сегедом все еще стоял густой непроглядный туман. Я рассказываю об этом, — громко сказал бы Акахито, будь у него ученики, которым он мог бы о чем-то рассказывать, но таковых не было, — чтобы было понятно, что после многочасового и к тому же многоактного путешествия, я остался слепым и глухим. И в таком состоянии прибыл в большую уродливую гостиницу на набережной очень красивой реки. Мероприятие прошло без меня, так что до следующего дня я мог даже не думать о всевозможных третьестепенных вещах. К вещам Акахито всю свою долгую жизнь испытывал отвращение. Его интересовал свет — на коже, на выпуклости глазного яблока, на женской груди, на покрытом пушком затылке, на плавной округлости ягодиц. Точнее сказать, он наблюдал за людьми, за тем, как здорово они ориентируются среди скопленного годами хлама, изумляясь тому, сколько всего им нужно. Он хотел бы жить в мире, где было бы мало вещей, а имеющиеся были бы хорошо продуманы и тщательно изготовлены. Нагромождение большей частью бессмысленного и уродливого скарба причиняло Акахито страдания. Например, в гостиничном номере, обставленном со всей избыточностью и безвкусицей мещанского необарокко, стоял туалетный столик с трехстворчатым полированным зеркалом, дабы жены богатых мужчин могли с

разных сторон любоваться своим уродством и неимоверно безвкусными туалетами. Повторение фрагментов изображения на полированных вертикальных фасках создавало эффект двух дополнительных измерений того же образа, отраженного зеркальными плоскостями. Что придавало солидную значимость даже уродливому необарокко. Одну из ламп-вспышек я поместил на подлокотник кресла, чтобы она осветляла глубокие тени и вместе с тем подавляла, слепила зеркало. В конце жизни Акахито вызывал в памяти образы чистого созерцания. И не было образа, который бы он не помнил. И даже если какой-то образ не сохранился в памяти, в ней сохранялось место, которое он занимал, и это место было не черным, не белым, а чем-то промежуточным, как тот неуловимый момент, который бывает непосредственно перед рассветом или сразу после заката; когда еще нет цветов или их уже нет. Бесцветный рассвет и бесцветный закат — естественные аналоги фотографического серого. Сумку с блоком питания я повесил на плечо и, подняв вторую лампу над головой, осветил свое отражение, умноженное полированными скосами створок зеркала, так чтобы на мое лицо упал яркий косой свет. Как будто, подойдя к зеркалу, ослепленный вспышкой, с дважды раздвоенным лицом, я представил себя самому себе с четырех разных точек зрения, в четырех видах освещения, в надежде, что таким образом мне удастся покинуть пещеру Платона и за пределами жалкого мира теней наконец-то узреть реальность.

Он потерпел неудачу, но, следуя примеру безумного друга его дряхлого и злого наставника, Акахито с тех пор никогда не интересовался ни предметами, ни вещами, ни темами, а исключительно только светом. Чем-то таким, что человек ощущает первоистоком, божественной частью своего человеческого существа, духовным началом. Акахито интересовал не предметный мир, который можно отобразить, а живописная способность света, находящая свое проявление в неповторимых тональных различиях. Интересовало то свойство рядоположенных оттенков серого, которое при определенных условиях, то есть в грамотно выбранном ракурсе и соответствующей композиции, позволяет отображать и делать видимыми для других тонкие отношения между предметами, светом и тенью. Интересовали его не предметы, не вещи, не темы и не восприятие этих предметов, вещей и тем (о моих мнениях, как и о мнениях всех других людей, конечно, не стоит и говорить), а восприятие света другими людьми. Именно эти слова о своем профессиональном опыте десятилетиями хранил про себя Акахито. Человеком руководит пытливость. Но не пытливость слова, не пытливость

письма, не пытливость корыстолюбия и даже не личная пытливость вообще, а молчаливая, сохранившаяся еще со времен, когда люди не знали рефлексии, пытливость зрительного восприятия. Когда люди без умолку знай себе говорят, говорят, говорят, я умираю от скуки. Я остал-ся светочувствительной клеткой, как будто не было никакой эволюции вида. Я слежу не за их болтовней, а скорее за светом на лицах. Техника рисования, живописи и фотографии возникла благодаря все той же пытливости — пытливости светочувствительной клетки. Если я с помощью световосприятия не познаю лица других людей, их мимику, руки, их наготу и жестикуляцию, то как я могу увидеть себя? Никак. Увидеть и изучить себя я могу только через других. При этом я изучаю отношения, а не объект. То же относится и к более широкому окружению: горам, скалам, птицам, звездам, водопадам. Они также воспринимаются благодаря источникам света, который они отражают или поглощают.

Акахито не видел смысла растолковывать все это кому бы то ни было. Мир явно был вполне удовлетворен всё более абсурдными теориями фотографии, и Акахито не видел необходимости с кем-либо спорить. Он понимал, что в принципе все люди обладают архаичным сознанием светочувствительной клетки, но не все отдают себе в этом отчет. Акахито, однако, осознавал, что древняя заповедь «познай самого себя» с середины XVIII века интерпретировалась общественной мыслью как обязательная тренировка индивидуализма. Он также осознавал, что «эти идиоты» воспринимают жизнь как массово практикуемое предпринимательство и туристические похождения. И что в свободное от всего этого время они преследуют свое эго с помощью сачков для бабочек. А еще он осознавал, что им пришлось удалить слово «Бог» из многоязычного словаря мироздания в интересах свободного обращения вещей, мнений и особенно их капиталов. Он сознавал, что хотя намерение удалить это слово оторвало их от реальности, но зато они стали свободными, у них нет больше обязательств ни перед универсальным духом, ни перед магическим неизвестным. В крайнем случае они остаются рабами своего невежества в трактовке индивидуализма, начисто лишенной личностного начала. Он сознавал также, что такая незамысловатая серия операций, как фотографирование, является в их кругах вопросом политики. И сознавал, что остатки мифологического сознания (не говоря уже об архаической памяти) также должны быть убраны с дороги, чтобы их место могла занять индивидуальная фантазия, согласующаяся с организующими принципами массового общества. Фантазия, которой еще никому не удалось найти,

выделить и определить. И не удастся, поскольку не существует такой вещи, как индивидуальность, независимая от других личностей. И на место индивидуальной фантазии приходит массовая скука мировых и региональных условностей. А чтобы не умереть от скуки, людям приходится прибегать к наркотикам. Они признают самые примитивные чувственные стереотипы в качестве своего страстно взыскуемого «я», и Акахито подозревал, что будущее вряд ли будет иным.

Акахито, приняв совет венгерского поэта, выбрал другой путь. Он не стал следовать мысленной спирали извечных призывов к модернизации, а бормотал, что сам по себе он не существует. «В самом себе ты зря купаешь / свое лицо, в другом лишь можешь»[16]. Я становлюсь видимым только в других, становлюсь ощутимым как небольшое различие между нами. Ведь и животное в стаде мы узнаем по его пятнам. Об этом Акахито стоило бы поговорить с кем-нибудь хотя бы потому, что в свое время фотография считалась репрезентативной техникой, больше того — искусством эпохи индивидуализма, хотя с появлением цифровой фотографии прошло и это. Прежде чем аналоговая фотография канет в Лету, он много чего мог бы о ней рассказать. Хотя бы задним числом осмыслить то, о чем и раньше почти никто не знал. Однако меня, в отличие от общей фотографической практики, уже и раньше интересовали не самопознание, не моя индивидуальность, не мой особенный, индивидуальный взгляд на мир, а особенное, индивидуальное, проявляющееся в общем, сформированное на коллективных уровнях сознание. Индивидуальная версия массового однообразия. Так сказал бы он, если бы было кому. Словом, не единичное, а то, что в единичном является повторяющимся, которое другой человек сразу же признает своим. Вот эта пеструха — наша корова, сразу же узнаем мы, как только животное входит в ворота. Аналоговая фотография действительно была одним из возможных феноменов человеческого самопознания и познания мира, но как самостоятельное явление она функционировала только в этой двусторонней связи. Все остальное — пустая болтовня, техника, заблуждение, подражание, китч, бизнес, веяние времени, маньеризм, репродукция.

С появлением инструментов и техники цифровой фотографии классическая, так называемая индивидуалистическая, эпоха в истории фотографии — со всеми ее вздорными теориями — фактически завершилась. Правда, дряхлый и злой наставник Акахито не мог знать об этом, поскольку давно уже воссоединился с духами своих предков, — точно так же, как и наш Акахито, который был уже настолько стар, что, сидя в своем

маленьком садике, почти не заметил, какие эпохальные перемены принес с собой грандиозный скачок в развитии микроэлектроники, все эти чипы, пиксели, которые в корне изменили всю фототехнику, вытеснили старую и, скорее всего, проложили новое русло и для фотоэстетики. Пока Акахито с его наставником продолжали фотографировать, оба вели себя так, словно знали, что будет дальше. Они это предвидели. Их интересовали не предметы, не вещи, не их фотокамеры, не события, не оборудование, не техника обработки, а образы чистого созерцания, которые вместо них или благодаря им рисовал свет. Они нажимали на спуск в тот момент, когда образ появлялся в их мозговом стволе. Ни раньше ни позже. И вынимали бумажный снимок из проявителя в тот сакральный момент, когда становился совершенно отчетливым порядок оттенков, а внезапное узнавание образа достигало нейронов, связанных с группой светочувствительных клеток. То есть в процессе проявки, только в других материальных условиях, они как бы повторяли и подтверждали первоначальное распознание.

Не случайно они называли свою темную комнату лабораторией. Самая темная из всех темных комнат служила для проявки негативов. В такой комнате стены были окрашены черной матовой краской, чтобы не было никаких, ни малейших отблесков, никаких отражений и чтобы чернота поглощала даже тень черноты. Здесь, в кромешной темноте, нужно было на ощупь, одну за другой закрепить листовые пленки прищепками на так называемой елочке, а размотанные катушечные пленки с помощью небольших зажимов и грузиков подвесить на сушильную раму. При этом за толстым темно-зеленым фильтром все же тускло светил небольшой огонек. Подготовив все рамы, все стойки, зажимы и грузики, ученики должны были выключить свет и молча сидеть в прохладной темноте не менее двадцати минут, пока в глазах по мере их адаптации к темноте не погаснут мерцание и блики. И тогда, очень странным образом, они начинали видеть. Процесс проявления негативов был похож на духовную практику, предметом которой был не физический мир. В тусклом темно-зеленом свете человек видел не столько глазами, сколько телом, кожей и плотью, ощущая близость и отдаленность, температуру, состав отдельных предметов, а темно-зеленое свечение лишь подтверждало чувственные ощущения. Тот, кто проявлял негативы, знает, что занятие это длилось часами. В темной комнате было прохладно, так как в промывочных баках текла проточная вода и в помещении приходилось поддерживать низкую температуру. Даже если от тела и дыхания лаборанта температура проявителя хоть немного

повышалась, опасность для негатива возрастала. Лаборант был один, работа требовала монашеского уединения. Через час-полтора он уже мог видеть в темноте. Если он осторожно вынимал пленку из проявочного бачка — но так, чтобы ни в коем случае не допустить ни брызг, ни капель, — то, подняв ее к темно-зеленому свету, мог даже проконтролировать ход проявки. Проверить, нет ли на пленке подтеков и не нужно ли слегка качнуть бачок. А главное, чтобы определить момент, когда нужно вынуть пленку. Ни раньше ни позже. Если лаборант опаздывал, то нега-тив окрашивал тонкий серый налет, чужеродный тон, не принадлежащий к изображению, который он мог слегка скорректировать поз-же, в процессе печати, но именно что лишь скорректировать. Акахито не пугало ни монашеское одиночество, ни непроглядная тьма, и какое-то время спустя он собственной кожей, костями и плотью ощущал, чтó происходит там, в глубине бачка, между химикатами и эмульсией. Пленку он вынимал не слишком поздно и не слишком рано, а, как говаривал, вслед за Аристотелем, его наставник, в должный момент. Это было единственным великим метафизическим наследием эпохи. Как будто они не думали, что так будет всегда, и поэтому должны были оставаться безжалостно скрупулезными в каждом своем жесте и мысли. Вынимать из проявителя отпечаток (а перед тем — негатив) не до и не после, именно в должный момент. Казалось, в мире существовал такой заранее определенный момент и вся их жизнь была направлена на то, чтобы засечь его, выведать, распорядиться им, так сказать, вдохновенно. Хотя, вообще-то, они не хотели и слышать о каком-то там вдохновении и о музах и ориентировались только на опыт. Проще говоря, нужную долю секунды нельзя было упустить, но и торопиться тоже не следовало. Все зависело от реакции, и именно это сделало фотографию искусством века. Если что-то не удавалось сделать в нужное время, с нужной энергией, то операцию повторяли. Если повторить было невозможно, ибо действие или событие было однократным, то материал выбрасывали в надежде повторить действие в другой раз, позднее и как-то иначе.

В их понимании фотография была объективным собирательным понятием, которое охватывало ряд взаимосвязанных оптических, химических и эстетических операций. Я не мог выполнить одну простую операцию более аккуратно, а другую — небрежней. Разумеется, определенная иерархия операций существовала: с одной стороны, была фототехника, которая обновлялась каждые две недели, а с другой — тысячелетняя история образного восприятия и традиция процедур, но нельзя было сказать, что одно важнее другого.

Решала всегда ситуация, обстоятельства, зависевшие не от личных желаний или игры внешних сил, а от силы света, его расположения в пространстве, угла падения, цвета, температуры, отраженности, резкости, мягкости, рассеянности, ни от чего иного. От обнаружения и распознания. И от того, что вы узнали обо всех этих свойствах света, времени и оптики от своего дряхлого и злого наставника, который будет стоять за вами со всеми своими познаниями до последнего мгновения вашей жизни, и так далее.

И если хотя бы на одном из этапов, будь это съемка, лабораторная обработка материала или какая-то мелочь в ходе последующей коррекции, по вашей вине будет допущен промах, то снимок пойдет псу под хвост. И даже не снимок — само усилие отразить, уловить момент, его уникальность или, напротив, банальность. В таких случаях дряхлый и злой наставник Акахито, размахивая подвернувшимися под руку предметами, кричал, что надо не понимать, а знать, не знать, а видеть, не видеть, а чувствовать, и тот, кто не может уразуметь даже этого, пусть валит домой ебаться. Вот таким грубияном был дряхлый и злой наставник нашего Акахито. Конечно, в каждой операции были свои спецы, кто-то работал только в лаборатории, кто-то занимался исключительно съемкой, но при этом всегда нужно было помнить о целом. Знать, ради чего нужно быть знатоком того или иного дела. Бывало, наставник кому-то из них говорил: сын мой, ты просто тупая скотина, если не в состоянии отличить образ чистого созерцания от продукта конвенционального зрения, а раз так, значит ты такое тупое животное, что тебе в самом деле нельзя доверять ничего, кроме воспроизводства. Иди домой. Размножайся. И не вздумай вернуться. Ты не можешь яблоко отличить от груши. Только бы не меня, не хочу домой, ну ее, эту еблю, молились про себя перепуганные ученики дряхлого и злого наставника Акахито.

Акахито было уже за восемьдесят, но он до сих пор всегда одним и тем же жестом вытирал капли проявителя, когда они выплескивались из бачка или падали на стол между кюветой с водой и фиксажем, когда он — в нужный момент, но недостаточно осторожно — вынимал отпечаток, но вытирал и тогда, когда ничего не разбрызгивалось. И именно так, как когда-то требовал от него наставник. Это действие глубоко врезалось в его сознание. Проявитель мы вытираем не той же тряпкой, которой вытираем фиксаж, мой дружок. И даже ту тряпку ты сразу же должен промыть в обильной воде, и чтобы с нее не капало, а если капает, то вытираешь стол третьей, сухой, тряпицей, которая лежит наготове. Сухой тряпицей, ты понял,

негодник? Ты знаешь, что значит сухая? И если за день сто раз увидишь, что стол сухой, то все равно должен сто раз его протереть, сто раз влажной тряпкой и сто раз сухой. Вон, сердце наше тоже не ленится, на дню сорок тысяч бьется, а что будет, если оно встанет передохнуть? Посмотрел бы я на тебя в таком случае. Он вздыхал. Тихонько ворчал. Но куда ему было деваться? Потому что как ни любили ученики потрахаться — один делал это так, другой этак, и по этому поводу они зачастую оживленно обменивались мнениями, хотя чувствовали, что разговоры об этом бессмысленны, — вытирание и содержание инструментов в чистоте оставалось для них самым важным делом. Борьба с вероятными каплями проявителя и фиксажа. И уж это все они делали на один манер — никакой отсебятины, эскапад, экспромтов, проявления темперамента, никаких индивидуальных вариаций. Трахаться лучше всех — это может любой. В этом спорте мы все чемпионы. Никто лучше нас не знает, как из последних сил добиваться успеха, а вот как очистить от пыли «гармошку» увеличителя и держатель пленки — сие далеко превосходит обычные физические и умственные способности. Между тем для злого наставника Акахито это всего лишь одно движение. Чтобы добиться в этом успеха, ученикам требовались годы, а кому-то даже десятилетия упорной практики. Однажды наставник высыпал все содержимое пылесборника пылесоса в «гармошку» увеличителя и велел очищать, причем сделал это под вечер в субботу. Чтобы смогли, в конце концов, научиться. В субботу, когда они собирались на танцы, чтобы с кем-нибудь познакомиться и от души наконец-то потрахаться. И вот когда они думали, что «гармошка» очищена и в теплых лучах фонаря ни соринки нет, ни пылинки, потому что они все протерли, дряхлый и злой наставник Акахито поместил негатив между двумя якобы чистыми стеклышками держателя пленки и сказал, ну давайте, печатайте, каждый получит по копии. И что же? На отпечатанном снимке осталась тысяча и один след невидимых глазу пылинок, плававших в теплом свете, кажется, деревянного, а может, уже металлического фонаря. Пришлось все копии ретушировать, чтобы хотя бы на позитивах не было никаких следов. И над этой работой они горбатились до полуночи следующего дня, так что о танцах не могло быть и речи, но, по крайней мере, они научились ретушировать бумажные отпечатки, а еще навсегда усвоили, зачем нужно очищать не реже раза в неделю «гармошку» увеличителя, а также узнали, какая связь существует между температурой воздуха и плавающими в нем частицами пыли и как, каким способом и с помощью каких материалов удалять с поверхности негатива налипшие на него пылинки.

В истории фотографии сохраняются следы всей проделанной в этой сфере работы. Работа, с ее радостями и муками, остается на фотографиях, хотя сегодня уже ни одна собака не помнит отдельных действий, благодаря которым удалось чего-то достигнуть на снимке или, наоборот, избежать. Достигнуть обычно удавалось всего ничего, зато избегать ради этого малого приходилось ужасно многого. И вот жиром этой бесконечно суровой морали была смазана мировая ось. На старости лет Акахито больше всего размышлял об этих приемах. Как многого приходилось им избегать. И как мало им удавалось сделать. В основном ему вспоминались приемы, которые он освоил в начале своей карьеры, но они достаточно быстро вышли из моды и были забыты. Такие, как, например, ослабление, коричневая тонировка и цветная раскраска. Кому-то нужно было добавить немного румянца на бледные щеки, а кому-то, если лицо его украшали красные жилки или апоплексическая синюшность, наоборот, придать бледности. Невероятно сложным было тонирование шатенов, когда коричневый тон требовалось нанести на волосы таким образом, чтобы он покрывал каждый локон, каждый выбившийся волосок, не захватывая фона или одежды. Для этого использовались ватка и кисточка. Вот как поступить, если, скажем, декольте дамы покрыто кружевом, а сквозь кружево просвечивает молочно-белая кожа? Но способ нужно было найти, потому что тонирование, со всеми его основными приемами, было своего рода предпосылкой ручного раскрашивания. На тонированные коричневым руки и лица мы наносили цветные красители тонкой кисточкой, мог бы кому угодно рассказать Акахито. Но он обо всем этом молчал. К примеру, на черно-белой копии глаза голубоглазого человека можно было раскрасить синим, а зеленоглазого — зеленым, только в том случае, если радужная оболочка не была перед этим подвергнута коричневому тонированию. На бланке заказа, который присылали из студии лаборантам заранее, крупными буквами был написан цвет глаз фотографируемого лица. Белки глаз должны были быть затонированы, и не только из эстетических соображений. Вечные споры велись о том, что делать с черноглазыми. Дело в том, что нередко клиенты с черными глазами протестовали против того, что их глаза — не карие. Если кружево просвечивало, то оно должно было оставаться белым, а кожа иметь хотя бы оттенок коричневого. С другой стороны, если к черному цвету глаз не добавляли коричневого, то их чернота в цветном окружении производила жуткое впечатление. Понятно ли почему? Дряхлый и злой наставник Акахито осыпáл их ругательствами, если им было непонятно, что свет имеет не только количество, но и цвет.

Больше того, всякий свет, падая на предметы, отражает их цвет. Ясно, что черный предмет пропорционально силе падающего на него света поглощает цвета, однако в земных условиях не бывает такого черного, который поглощает свет без остатка, а стало быть, нет такого черного цвета, который не содержал бы цветных отражений. Так что если наш черноглазый заказчик протестует против законов физики, то это выходит за рамки нашей компетенции и надо его адресовать к богам. Или вот — красная кровяная соль, не правда ли, устрашающее название? Хорошо еще, что ее производят не ручным, а фабричным способом. Каким образом? Азотистые биологические отходы, рога, копыта, кожу, когти и порошкообразную кровь смешивали в металлической емкости с поташом и железными опилками, расплавляли, остывшую массу растворяли в воде и кристаллизовали. Получались растворимые в воде желтовато-коричневые кристаллы — ферроцианид калия, который повторно растворяли в воде и пропускали через жидкость газообразный хлор до тех пор, пока хлорид железа не окрашивал лакмусовую бумажку в синий цвет. Затем жидкость снова кристаллизовали. И эти рубиново-красные ромбические кристаллы хранились в литровой склянке бутылочного стекла на полке под мойкой. Не над мойкой, дитя мое, заметь себе хорошо, идиота кусок, а под ней, ибо то, что поставлено сверху, может в любой момент грохнуться в мойку, и каюк, поминай как звали. Так что под мойкой. Над мойкой мы ничего не храним. Семнадцать учеников наставника Акахито трепетали, как семнадцать осиновых листьев, лишь бы не им работать с этой кровавой солью. Иногда приходилось осветлять целых тысячу триста отпечатков зараз, чтобы в витрине каждой киношки они выглядели одинаково замечательно. Великолепный Жерар Филип играл Жюльена Сореля в «Красном и черном» на пару с прекрасной Даниэль Дарьё, которая играла мадам де Реналь, была на пять лет старше партнера, а выглядела — из-за толстенного слоя грима — и на все десять старше. И на каждом отдельном отпечатке эти десять лет нужно было скостить. Попробуйте-ка повторить. Если раствор был слишком разбавлен, отпечаток не осветлялся, а если был хоть немного гуще положенного, он протравливал на изображении пятна и его можно было выбросить. Операцию нужно было проделывать в проточной воде, стоя над мойкой. Это значило, что среди учеников фотографа не было ни одного, у кого бы не онемели все десять пальцев. Влажный тампон нужно было окунуть в разбавленный раствор красной кровяной соли и за долю секунды одним уверенным жестом промокнуть ваткой нужное место, после чего смыть раствор обильной проточной водой. Иногда

отпечаток нужно было еще обработать ладонью — легким надавливанием выжать эмульсию из более глубоких слоев. Чтобы остановить реакцию. Или слегка потереть отпечаток пальцем, чтобы глубже проник раствор. Частицы бромистого серебра в эмульсии под воздействием реактивов и водных ванн набухали и делались очень чувствительными. С ними можно было творить чудеса. Вызывать из потемневших поверхностей уйму скрытых в глуби деталей. Спасать пересвеченные или недосвеченные снимки. Придать загадочный флер или воздушную легкость грубым чертам лица.

После Хиросимы и Нагасаки мир уже невозможно было приукрашивать с помощью таких ловких маленьких ухищрений. Суровая реальность жестокости и уродства, сформированная двумя мировыми войнами, оказалась сильнее, поглотив осветление, подрумянивание и раскрашивание. Но на самом деле она поглотила всё, на сегодняшний день канули в прошлое все процедуры. Забыт серый цвет. Забыты все шкалы. Исчезли студии. Исчезло различие между студийной и так называемой натурной съемкой, исчезли лаборатории, те самые темные комнаты, в которых в логическом порядке располагались кюветы с различными реактивами и которые в переносном смысле были местом распознавания, вечного поиска и позитивной духовной рефлексии. Ушло в прошлое изготовление разной силы проявителей и составление разной силы фиксажей. Ушли проявка и сушка пленки, ушла ретушь негативов, ушли увеличение, контактная печать. Ушло неосторожное разбрызгивание реактивов. Ушли проявка, промывка, размытие, сушка увеличенных отпечатков, ушла ретушь позитивов. Акахито сидел спиной к высохшему озерцу и ничуть не жалел, что все произошло именно так, как произошло, ему больше была не нужна камера, ни цифровая, ни аналоговая, чтобы делать снимки, и все же он дни напролет думал о фотографии, перебирая в мыслях забытые приемы и инструменты своего ремесла.

2009

Arbor mundi [17]. *Мифопоэтические структуры в живописи Александра Голлана* [18] (Перевод Ю. Гусева)

Старик Матисс, известный среди прочего своими удивительными деревьями, которые он не только рисовал, но и вырезал из цветной бумаги, однажды написал своему старому другу, что есть два способа изображать дерево. Школярский: с помощью простых линий и штрихов — так видят и рисуют дерево дети; и эмоциональный: когда бытие дерева в его связи с землей воспринимается через человеческие чувства. Просто поражает, как этот старик сумел одним взглядом охватить тысячелетия истории изображения деревьев человеком. Правда, живопись Голлана не укладывается в классификацию Матисса. Живопись Голлана — и не символическая, и не эмоциональная, в его деревьях нет места антропоморфизму.

Состоящее из линий и штрихов символическое дерево, которое Матисс называет школярским, дает представление не о дереве, а о статическом принципе бытия — бытия в облике растения. В таком изображении иногда можно узнать ель, дуб, оливковое дерево или смоковницу, в статике порой брезжит индивидуальность дерева, но чаще всего ни о чем подобном речи нет. В написанных по-французски заметках Голлана мы встречаем такое парадоксальное высказывание о деревьях: они — невидимы. *L'arbre est invisible.* У деревьев, которые можно обнаружить на древних, сделанных много тысяч лет назад рисунках, нет ни породы, ни конкретного места, где они стоят, ни индивидуальных особенностей, вообще нет субъектности, кроме минимума признаков, показывающих, что они относятся к классу деревьев; они — сущности, конституированные разумом, но статика их видна четко. Функция их довольно ясна: они как бы напоминают сознанию, что в мире есть вещи, которые обладают неизменной формой. Ведь на земле и в небе много такого, что не существует как нечто постоянное. Таковы молния, волна, крик, ветер, цвет, свет и так далее. Из них человек не может делать копии, подобия. В представление о форме, как оно живет в коллективном сознании, они вписались как нечто противоположное этому представлению. Своему странному высказыванию Голлан дает объяснение. У фрукта, у сковородки есть форма. *Un fruit, une casserole ont une forme.* Это, скорее всего, следует понимать так:

фрукт, сковородку я определяю по их очертаниям, то есть мой взгляд, в пределах видимости, способен, опираясь на очертания, отделить фрукт или сковородку от всего того, что их окружает и сформировано из других субстанций. И фрукт, и сковородка в своем опредмеченном своеобразии четкой границей отделяются от других, обладающих собственным своеобразием, предметов. Или от воздуха. Глядя на них в сотый раз, я и в сотый раз буду воспринимать их так же, как в первый. *Je les regarde cent fois et ils m'accueillent toujour avec la même apparence.* Что же касается деревьев, то они слишком сложны для того, чтобы наше зрение хотя бы дважды могло воспринять их как нечто совершенно одинаковое, рассуждает далее Голлан. *Mais l'arbre est si complexe, que l'oeil ne le voit jamais deux fois pareil.* Здесь, по-видимому, и заложены те четыре способа выражения изумления, воплощением которого становится живопись Голлана: потрясенное восклицание, тихое удивление, драматическое недоумение, покорное приятие. В его словах, выражающих это изумление, трудно не услышать отзвук трех древних аксиом, сформулированных Гераклитом. (Ибо) нельзя дважды войти в одну и ту же реку. Вода в реке, в которую ты входишь во второй раз, это уже другая вода. Души возникают из влаги. И столь же трудно не услышать в них отзвук мысли Фомы Аквинского, который так формулировал различие между *quid nominis* и *quid rei*: вещи, сотворенные разумом, но несуществующие, хотя и не обладают реальной сущностью, обладают сущностью номинальной. И Голлан не может сдержать удивленного восклицания, обнаружив: хотя деревья не конституированы разумом, они тем не менее, по причине своих объективных свойств, реальной сущностью не обладают.

Рассматривая древние примитивные рисунки, наивные и символические изображения, которые, возникнув на заре человеческой истории, не имели отношения ни к какому-то конкретному дереву, ни к дереву как понятию, мы ясно можем видеть парадоксальное переплетение перцепции и апперцепции, тройственное единство наблюдения, осознания и понимания, направленное на раскрытие структуры и на формирование понятия, можем видеть их последовательность, очередность. Можем видеть, как мысль стремится воплотиться в пластике, в образе. Ив Бонфуа, самый, пожалуй, глубокий знаток творчества Голлана, выражает это в следующей формуле: у Голлана происходит трансмутация слов в образы, так что реальности в его картинах больше нет. Имеется в виду та реальность, которую мы знаем как конвенциональное видение деревьев, как их школярское или эмоциональное изображение.

Собирательное понятие «дерево» для безымянных первобытных художников куда важнее, чем род и вид дерева. Они вступают в такую область, где нужно ориентироваться на реальность абстракции, а не зрения. Они транслируют проект дерева, идею дерева, феномен дерева. С понятием дерева у них связан образ такого дерева, которое создано в человеческом мышлении и вне его, по всей вероятности, не существует. Такое дерево фигурирует в материалах археологических и этнографических исследований как эмблема отрефлексированного человеческого бытия, как творение разума, как структурный эскиз. Такие деревья отражают не жизнь народа, не мир народных поверий, а лишь этап (один из больших этапов) в общей истории мировосприя-тия и мышления. Интересен вопрос, когда и где они появляются. Почти везде. Мы встречаем их на глиняных цилиндрах Вавилона, среди древних китайских иероглифов, на египетских бронзовых сосудах, на африканских тотемах, на микстекских миниатюрах, в калотасегской[19] вышивке, в сибирской деревянной резьбе. Везде они фигурируют как древо жизни. На протяжении тысячелетий они сопровождают быт человека, подчиненный монотонному ритму скотоводческого и земледельческого труда. Этот наивный эскиз — самый известный, самый распространенный способ изображения дерева. Такого дерева, которого — нет. Голлан же занимается исключительно деревьями, которые есть. У его деревьев есть место, есть порода, есть индивидуальные свойства, есть бытие, которое воспроизводится им настолько наглядно, что наши понятия о них, независимо от нашей воли, претерпевают существенные изменения. Конечно, у древа жизни найдутся в небытии сотоварищи среди животных и людей: гриф, турул, волшебный олень, семиглавый дракон, гномы, тролли, феи, ведьмы, демоны и так далее. Мир небытия основательно населен понятиями, связанными с бытием. У древа жизни нет каких-то особых форм, которые служили бы для изображения индивидуального, характерного, для изображения понятийного. Как относится человек, когда он создает древо жизни, копирует древо жизни, созерцает древо жизни, к феномену бытия в постоянном облике? Может быть, он видит в нем смысл своего существования? Нет, ни в коем случае. Он видит в нем возможность образного претворения своей жизни, воспринимает его как способ достижения этой цели. А это — немало. Может быть, он ценит его как возможность прожить в воображении жизнь разгульную, полную эмоций и страстей? Нет, ни в коем случае. Этот феномен для него — нечто вроде универсального двойника, куда можно транспонировать любой индивидуальный

образ.

Древо жизни как универсальный двойник ничего не говорит нам о вещах телесных, связанных с личностью и характеризующих личность, об индивидуальных чертах и особенностях. Справедливо это и в обратном смысле: древо жизни разве что в деталях орнамента сохраняет следы рук неизвестных лиц, свидетельства того, насколько те знали свое дело, какова была их склонность к украшательству, — но черты их характера оно не сохраняет. Древо жизни — не произведение искусства. Древо жизни — нечто эмблематичное, схематичное, конвенциональное, унаследованное через традицию. Древо жизни не растет в каком-то определенном месте, не является частью реального пейзажа: оно находится в коллективном подсознательном, в архаическом и магическом опыте. Эти изображения — самые древние обозначения деревьев. Знаковая система деревьев и сосудов у Голлана, опирающаяся на самые широкие взаимосвязи между вещами, родственна архаическим и магическим знакам, но в ней нет антропоморфного содержания. Древо жизни покидает сферу реальности, но — вследствие того, что бытие в каком-либо облике есть основание для тождества, — оно демонстрирует реальную связь между человеческим и растительным бытием. Юнг подобные формации называл архетипами, подчеркивая, что они — не порождения произвола, а автономные элементы души, коллективного бессознательного. Они присутствуют в бессознательном даже в том случае, если мы их не обнаруживаем или отрицаем их действие. Деревья Голлана покидают сферу конвенционального мышления, сферу конвенциональной ориентации в пространстве — и незаметно меняют наше представление об архаическом и магическом (*tertium comparationis*[20] подобного и уподобляемого): ведь нашего растительного двойника, обитающего в подверженной воздействию всех стихий среде, они показывают не с точки зрения неотрефлексированного человеческого созерцания, но осмысляют его с точки зрения растительного бытия — в среде, общей для человека и растений.

Изображение древа жизни принимает массовый характер у тех этнических групп, где население, наряду с охотой и пастушеством, издавна занимается земледелием; но происходит это до эпохи мифопоэзы, то есть мифотворчества. На самых ранних, палеолитических наскальных рисунках археологи почти не находят растений. На рисунке в пещере Ласко (Мадленская культура, 15–17 тысяч лет тому назад) изображена лошадь, которая, как можно предположить, скачет между двумя стилизованными елями. Те этнические группы, которые

занимались рыболовством, охотой, позже скотоводством, тоже создавали двойников на основе общности структурообразующих элементов, как продукт разума; но тотемы их — в основном животные. Растение на тотеме фигурирует разве что как пища, необходимая для жизни животного. Растения — самое распространенное, самое массовое явление на земле, однако изображения животных появлялись раньше, — порой на двадцать пять тысяч лет раньше, чем изображение древа жизни. Хотя ранние изображения животных совсем не представляют собой стилизацию, как более поздние изображения растений. Они представляют собой не нечто подобное по форме, не нечто общее в рамках одного понятия, не общую реальность наблюдаемого и мыслимого, не дикую лошадь как таковую, а некую конкретную дикую лошадь. Или некоего конкретного шерстистого мамонта, *того* горного козла, *этого* пещерного льва, некоего конкретного зубра — а не бытие в образе зубра. Рисунки эти дают не структуру или схему бытия животного, как древо жизни — структуру или схему растительного бытия, а характерные особенности некоего зубра или некоего шерстистого носорога, причем в конкретный момент их жизни. Например, когда животное убегает, или готовится лягнуть тебя, поднять на рога, или в драматический момент, когда оно повержено, или когда мирно пасется. Изображения, относящиеся к эпохе палеолита, удивительным образом предваряют фотографию, причем не только тем, что невольно запечатлевают характер, настроение в какой-то отдельный момент. Иногда создается впечатление, будто перед нами наложенные друг на друга отпечатки отдельных фаз движения, серия снимков — или смонтированные кадры, сделанные в разное время и с помощью различной техники. В палеолитических изображениях различные временные моменты как бы образуют последовательные слои. Голлан уходит едва ли не в такие же доисторические глубины. Его тема — момент, насыщенный диссонансом между внешними и внутренними событиями, однако это не эмоциональные события и не его собственные события, и появляются они во внутреннем пространстве картины не под углом зрения единой перспективы: это — движение растительных существ, постоянные и продолжающие друг друга сдвиги относительно чего-то, находящегося вне их, их собственные физические события, увиденные с различных точек зрения и вписанные друг в друга. Они родились в момент, который еще не знает хронометра. Движение кроны дерева и его ветвей в зависимости от времени суток, от температуры, от влажности воздуха, под воздействием порывов ветра или слабого ветерка — все это предстает перед

нами во взаимосвязи с характером дерева и места, где оно растет. Голлан словно бы вечно задается вопросом, в каких условиях, под влиянием чего, когда и что во что переходит. Взаимосвязи вопросов и ответов, как и доминирующие тенденции этих взаимосвязей, меняются еще и от изменений освещения.

Очень много времени должно пройти, пока в сложнейшем переплетении различий, сходств и тождеств сразу большое количество людей увидят закономерности, а затем выработают методику и придумают средства для синхронного восприятия макро-, микро- и наноструктур, научатся не только связывать животное и растительное бытие друг с другом, но и видеть его связь с собственным бытием и с космическими силами. Пока увидят перед собой, в относительной цельности и всеобъемности, ту систему, частью которой являются. То есть будут воспринимать и осмыслять все это в соответствии с объективным масштабом вещей и явлений и с особенностями их динамики. Человек должен будет с огромными усилиями преодолевать неисчислимое множество заблуждений, не говоря об ошибках, которыми будут изобиловать его выводы, и о трудности исправления этих ошибок. Мы еще даже приблизительно не представляем себе все запутанное, фрагментарное, таящее в себе пока не поддающиеся осмыслению грани, далекое от какой бы то ни было гармонии нагромождение взаимозависимостей. Счастье еще, что запасы возможностей человеческого восприятия в наше время далеко не исчерпаны. Надо сказать, что необходимые средства для решения предстоящих задач имеются. Но нет учреждений, которые привели бы коллективное знание, распространяющееся на структурную и субстанциональную взаимосвязь растительного, животного и человеческого бытия, в соответствие с многослойной и невероятно объемной массой научных фактов, а приведя, закрепили бы все это в человеческом сознании, обеспечив тем самым ее эффективную реализацию. Повторим вслед за Гераклитом: «Многознание уму не научает». А Макс Вебер, рассуждая о роли научных знаний в мировой истории, говорит: научный прогресс — всего лишь часть, хотя и важная часть, великого процесса интеллектуализации, благодаря которому человек на протяжении тысячелетий обогащает и упражняет свое сознание, а это мало-помалу приведет к тому, что мир будет расколдован. В процессе интеллектуализации человек закономерно, даже почти неизбежно остается открытым к будущему, хотя, вследствие перегруженности и бессистемности сведений и фактов, культурное сознание его может становиться более пассивным, более усталым, чем не столь загруженное и ставящее перед собой меньше нерешенных вопросов сознание тех

сообществ, рядом с которыми он должен жить. Непосредственное окружение его, занятое разными видами деятельности, становится все более насыщенным линиями коммуникации, все более рациональным, все более прозрачным, однако багаж знаний отдельного человека подчас отстает от общего уровня. Правда, то, что он однажды усвоил и понял, встроив в систему отношений с жизнью, как бы навечно остается для него реальностью, и на коллективном уровне ему не так-то легко это забыть.

Голлан не просто одинок в своем видении мира: он стоит с ним словно бы где-то с самого края, подобно его деревьям. В сконструированных из одной-единственной точки зрения пространствах он фиксирует графические факты и динамические взаимосвязи своего ви́дения, опирающегося на многие точки зрения. К живописи Голлана неприменимы такие понятия, как забвение, вспоминание или напоминание, но нет в его живописи ни одного жеста, который не высвечивал бы промежуток между предыдущим и последующим, историю возникающего и уходящего, не был бы окрашен удивлением перед ювелирно подогнанной системой взаимосвязей, — причем высвечивает он все это в свете и светом среды в самом широком понимании этого слова. Сконструированное из одной-единственной точки пространство Голлана не располагает собственным светом. И живопись его не дает ответа на вопрос, кто располагает этим светом или источником света. Когда его картина почти полностью тонет в темноте, она, картина, то есть образ, все равно перед нами. Голлана интересуют единицы времени, занимают количества света, минимальные его количества, часы, время суток, климат, погода, он отмечает их отношение друг к другу, но не с точки зрения скоротечности или вечности, а с точки зрения интервалов, продолжительности, импульса, ритма, динамики, то есть с точки зрения хронической недостаточности паузы, фазы, с точки зрения постоянства, незыблемости принципа изменения, или изменчивости. Каждая его картина — это зависший, остановленный момент. Как он сам сформулировал в своих записках на французском языке: *moment suspendu.*

Проблему приостановленного, так сказать, зависшего, поставленного на паузу, то есть «суспендированного», момента я сам имел возможность глубоко понять, когда в течение целого года фотографировал с одной и той же точки одно и то же дерево, пользуясь для этого самой дешевой камерой Polaroid. Камеру эту я выбрал по той причине, что дешевая камера и дешевый расходный материал не позволяли получить снимок с так называемым правильным, то есть конвенциональным, распределением цветов. Возрастание или снижение количества

света сдвигали чувствительность пленки к цвету в сторону одного из трех основных цветов, что создавало своеобразное, неповторимое, прихотливое их сочетание. Это отличало мои снимки от цветовой гаммы, установленной фабричным образом в соответствии с требованиями химической промышленности и торговли; к тому же гамма эта была различной в зависимости от марки пленки. Так вот: в течение целого календарного года, от июля до июля, я не оставлял в покое дерево, растущее в центре моего сада. Спустя несколько месяцев у меня сложилось твердое убеждение, что нет двух совершенно одинаковых снимков — потому что не существует двух совершенно одинаковых моментов. Вообще как бы не существует моментов. В тот год это было самое потрясающее. Вообще как бы не было года. Разве что камера с ее техническими особенностями да расходный материал вносили некоторую суетливую пестроту в этот великий, неведомо откуда и неведомо куда ведущий переход. Мое изумление росло и ширилось, ибо я видел: с помощью следующих друг за другом снимков доказать гипотезу, будто времена года существуют, едва ли получится. Невозможно было найти снимки, которые обозначали бы границу сезона, его начало и конец, потому что не было границы, не было пограничной полосы. Это можно было сделать, разве что оглядываясь назад, формулируя некое гипотетическое построение в памяти, которая есть абстракция, конвенция, продукт разума, но никак не цвет и не линия. Весна и осень, зима и лето — это такие утверждения о характере бытия, для которых мы не можем найти доказательств. Ведь моментальный снимок, на котором запечатлено мгновение, дает представление не о состоянии объекта, а о механике съемочной техники, о методике химического процесса, в ходе которого была изготовлена пленка. Фотовыдержка привязывала меня к такой конвенции — то есть моменту, — которая не подтверждалась ни моим личным опытом, ни, затем, материалом положенных рядом друг с другом 504 снимков. Голлан, опираясь на принцип *moment suspendu,* который представляет собой великое открытие его живописи, освободил себя от этой конвенции, охватывающей видение мира и мышление. Он, можно сказать, избежал соблазна следовать маниакальному увлечению Сезанна, найдя собственный способ запечатлеть мгновение мира. Этот способ — изображение переходного состояния, рассказывающее что-то о переплетении объективных явлений и факторов, обо всем том, что материя, сдвинув с места, оставляет позади как свидетельство изменений, обо всем том, что под совокупным воздействием наблюдения, опыта и воображения возникает или получает возможность возникнуть и выйти к свету, обо всем том, что появляется и

исчезает во взаимодействии вещей, постоянно рождается и постоянно умирает. Голлан старательно, до скрупулезности, показывает, откуда куда и из чего во что совершается этот переход.

Однако не следует забывать и о том, что все это у него соотносится с архетипом или хотя бы дается ссылка на него. В членении сказочного древа жизни на корень, ствол и крону Юнг видит неразделимое триединство бессознательного, сознания и высшего «я» (мысль эта, конечно же, восходит к Парацельсу). Именно этой психосоциальной колее следует Голлан, его видение перспективы определено классической по своей сути жаждой конструкции и конституции, но в прорисовке деталей он идет даже чуть дальше, чем это возможно. В физических и механических взаимосвязях состояния и характера деревьев он видит — видит в единстве — те плоскости и уровни, без которых невозможен был бы и сенсационный выход к рефлексии и рефлективности в тройственном членении, ориентирующемся на мифологическую эпоху, а значит, не было бы ни вспоминания, ни забывания.

Космическим проекциям, или макроструктуре тех же самых плоскостей, уровней, величин, знаков и феноменологических формирований, дает имя другое избранное дерево — древо мира. Древо мира, *arbor mundi*, — образование куда более позднее, чем древо жизни; оно появляется в материале археологических раскопок тогда и там, когда и где семейное и национальное бытие созревает до уровня культурного бытия. Древо мира находится в сакральном центре не природы, а собранных и в какой-то мере систематизированных знаний о природе. Древо мира — уже само по себе средство систематизации, своего рода наглядный чертеж, пиктограмма. Оно соприкасается одновременно с небом, с землей, с богами, с людьми, с существами женского и мужского рода, с дикими зверями, с домашними животными, с неорганическим и с органическим миром. Древо мира — это своего рода объяснение мира, оно «инвентаризирует» источники силы космического воздействия, солнце, луну, намечает уровни и сферы функционирования мироздания, набрасывает механизм действия стихийных сил. Отделяет друг от друга небесное царство, земное царство, царство тьмы и света. Прикидывает соотношение мощи звезд, планет, времен года, ветров, дает пространственные и временные характеристики вещей. Хотя при этом не занимается данными и свойствами, которые можно назвать характеристиками индивида. В этом вроде есть свой смысл: где еще человеку до эпохи индивидуализма! А она уже на пороге. Утверждая связь между

предками и потомками, она открывает коллективное царство генеалогии, царство причинных зависимостей, идущие вверх и вниз ступени причин и следствий, создает представление о дуальности, противоположностях, рядом с приливом помещает отлив, выстраивает иерархии, намечает центр и, по отношению к нему, периферию. По образцу тройственного членения дерева рассматривает анатомию, внося принцип тройственности в сферу телесного. С древом мира в историю человека входит растительный двойник, который одновременно представляет собой эмблему знания. И это еще не всё. Древо мира приходит на смену древу жизни, не отражавшему космические силы и систематизированное знание, и тем самым поднимает на новый уровень самый древний, анимальный слой представлений, с которым древо жизни совсем или почти не соприкасалось. Вокруг древа мира находятся животные, как реальные, разных видов и пород, так и тотемные, сказочные существа, а также существа, живущие двойной жизнью, с человеческой головой и звериным телом; порождения разума сидят на ветках, выглядывают из кроны или из-за ствола, готовые на всякого рода добрые и злые поступки. Символическое древо жизни не смогло бы играть подобную роль, подразумевающую интегрированное ви́дение бытия, — ведь для этого у него не было углубляющихся в подробности знаний, или, вернее, ему не на что было нанизывать приобретаемый опыт и собственные рефлексии. В коллективном сознании, воплощением которого является космическое древо мира, действуют, со своими масштабами и единицами измерения, науки: математика, космология, — а также, со своими мифологемами историй творения и историй колен-поколений, космогония.

Прослеживая далее историю изображения дерева, мы обнаружим своего рода сниженный аспект того же растительного сравнения. Тут в центре — семейное древо. Семейное древо тоже не охватывает индивидуального. Но в семейном древе как общий элемент, представляя собой незыблемый стержень этого понятия, появляется близкий каждой отдельной личности момент наследия, происхождения — со своим разветвленным продолжением или же тупиком, которым данная ветвь завершается. Ветви семейного древа, прослеживающие степени родства и наследия, указывают на то, что, будучи «моим», в этой своей ипостаси имеет отношение к другим, что вплетает «конечность», бренность индивида в общий контекст родовой жизни на различных этапах этого контекста. Отображение и выявление особенностей этих слоев становится делом в высшей степени необходимым, оно займет не одно тысячелетие, — ведь

не заметить всеохватывающую сеть родственных взаимосвязей трудно, но самое трудное — осознать и понять ее во всех аспектах. Задача эта предполагает способность видеть макроструктуры, микроструктуры и наноструктуры в их пространственном расположении и взаимовлиянии, что требует сбора огромного количества данных и высокой степени холистического мышления. Поскольку о глубоком знании этих проекций и пространственных структур, об умении сопоставлять их, анализируя их взаимовлияние, речи пока не идет, то семейное древо концентрирует внимание на практической — с точки зрения семьи или с точки зрения рода — стороне дела, связывая это прежде всего с вопросами собственности и наследования, а тем самым на тысячелетия вперед определяя приоритет такого рода вопросов и отодвигая на дальний план проблематику универсального. У сибирских нанайцев родовое древо вышито на свадебном халате невесты. Это древо, крона которого достигает неба, — обиталище духов и воплощение женского начала. У каждого рода — свое древо. Души людей соединяются в пары на ветвях, затем, приняв облик птиц, слетают вниз, чтобы угнездиться в лоне женщин, принадлежащих к роду. Верхние отвороты халатов расшиты чешуей дракона, на полах изображены драконы, самка и самец, они охраняют родовое древо. В сфере внутриродовых взаимоотношений находятся и симпатии, и антипатии, и любовь, и ненависть, то есть силы не символические, а земные, персональные, и они, даже противостоя влияниям космоса, охраняют самостоятельность этих людей, весьма ограниченную во времени… В другом секторе того же универсального измерения находится другое профанное древо. Его называют древом деревни; иное его название — древо закона. Как священное древо вы увидите его и в суданской саванне, вблизи хижин племени бамбара; и в финской березовой роще, которая тоже почитается как священная; и в виде столетней липы на площади баварской деревеньки. Такие деревья стоят сегодня, как стояли десять тысяч лет назад, и всегда и всюду в них жил и живет коллективный дух деревни. *L’arbre à palabres, sous lequel se reunissent les anciens du village*[21]. Это не символические деревья, не космические деревья, но они не могут быть чьей-то собственностью, потому что они — деревья-институты. Одно — дуб, другое — бук, третье — клен или кедр, у них разный возраст, они стоят в разных местах, кроны их могут быть потрепаны ветрами. Не только люди, не только старейшины деревни собираются под ними, чтобы бесконечно спорить о чем-нибудь или просто болтать, но и человекоподобные обезьяны и другие млекопитающие; львы, жирафы, слоны также собираются под

каким-нибудь деревом, растущим в избранном и освященном традицией месте.

Наделенное космическим значением древо мира не могло бы прийти на смену наделенному лишь символическим значением древу жизни, не оставив достойного места для анимального слоя коллективного сознания — слоя, который хранит в себе образ животного-двойника. В самой грубой, прямой форме этот компонент представлен приемами и методами дрессировки, средствами и приспособлениями для ограничения свободы, такими как ярмо, узда, кнут, аркан, клетка, инкубатор, загон. Звериные образы и ассоциации опираются на очевидность одинаковых черт в поведении животных и человека, на сходство физического облика и анатомических особенностей. Способность реагировать на шорох, на малейшее движение, различать очень малые величины, умение видеть общий характер вещей, выработанное благодаря постоянному анализу их структуры, привычке запоминать итоги анализа и создавать новые понятия, — словом, все то, посредством чего Голлан представляет нам свои дубы, оливковые деревья, кусты, глядя на них с выбранного места, то есть под углом зрения сконструированного им пункта наблюдения, и показывая в сложной физической реальности их внутренней жизни, в их собственном пульсирующем времени, в беспокойном состоянии меняющегося освещения, — все это, вне всяких сомнений, почерпнуто из анимальных и магических слоев человеческого сознания. Голлан проецирует друг на друга две структуры с различным качеством. В конечном счете — одно и множество, но множество он видит из одной-единственной точки, то есть, акцентируя внимание на переходе между мгновениями, отдает приоритет множеству и вырастающим из него физическим структурам, противопоставляя их единственной точке наблюдения и эмоциям. Голлан — мастер совмещенного видения. Опираясь на некие конструкции, в которых объединяется видение пятен, контуров и перспективы, он стремится к холистическому видению. Синхронность он передает через оппозиции.

Выбор конкретного дерева для сакральных и институциональных целей — гораздо более древний момент, чем мы думаем. Что и само по себе в достаточной степени удивительно. Деревья — не случайный объект живописи Голлана. Тема его полотен — не дерево как таковое, а одно-единственное дерево, стоящее на особом, избранном месте. Он всегда занимается одним-единственным деревом, но его тема — состояние, переход и одновременность, так что он как бы вписывает друг в друга внутреннее и внешнее. Выбор места, по

всей очевидности, — это тоже одно из самых древних коллективных действий, методологию которого хранит индивидуальная память. Едва ли не каждый человек сумеет выполнить эту задачу, не прибегая к помощи сознания. Больше всего, вероятно, знают об этом альпинисты, а среди них — шерпы. Вот почему я — в роли этакого туземца-шерпы — так настоятельно рекомендую всем мифопоэтический подход, которым владеет Голлан. В его живописи действуют удивительный способ восприятия мира и метод мышления, которые являются куда более древними, чем те времена, куда в лучшем случае может заглянуть существующая история живописи. Голлан к тому же идет в абстракции на уровень дальше, чем в принципе позволяет конвенциональная живопись.

Стоящие в избранных местах деревья, как правило, вырастают до гигантских размеров; во всяком случае, по ним видно, что они, пускай потрепанные ветрами, даже перенесшие удар молнии, прожили очень долгую жизнь. Такую долгую, что отдыхающим в их тени существам, будь то люди или звери, потребовалось для этого много поколений. Становясь символами коллективного знания, деревья эти, свидетели поколений, приходящих на смену друг другу, пустили корни и в наше личностное сознание. Эти деревья-свидетели — общие не только для нас, но и для ворон, для львов, для обезьян. Конечно, не всегда, не обязательно мы с ними приходим к одним и тем же избранным деревьям, но, приходя к ним, мы совершаем один и тот же символический акт. О способности птиц ориентироваться в пространстве орнитологам известно по крайней мере так же мало, как антропологам — об инстинктивной способности человека к выбору или о потребности человека в свободе. *Libre comme l'air*[22]. По-венгерски это будет: свободен, как птица[23]. Факт тот, что стремление любых существ собраться в одном месте проявляется регулярно, периодически, оно диктуется не только изменениями погоды и сменой времен года, но и индивидуальными целями, планами, произволом, маленькими прихотями, объективными данностями, капризами, страстями, то есть характером. Который представляет собой совокупность, взаимосвязь, структурный костяк индивидуальных свойств, возможную соотнесенность отдельных элементов, а по отношению к другим особям — такие различия и отклонения, которые определяют их место в данном сообществе, то есть специфически темперируют их настрой для каждого часа каждого дня (*les Très Riches Heures du duc de Berry*[24]).

Голлан, например, каждый год ранним летом уезжает из Парижа с огромными мольбертами, карандашами, различной толщины угольными стержнями, акварельными и темперными

красками, чтобы совершить паломничество к своим деревьям, стоящим на избранных местах, и насладиться счастьем «роскошных часов». При выборе мест и деревьев им руководят не сакральные, но и не эстетические критерии. Пьер Ватт (Pierre Watt) пишет о нем: летом 1964 года Голлан, отправившись с северных берегов Шотландии, добрался на машине до Тосканы, оттуда поехал в Прованс — и, одолев таким образом около шести тысяч километров, нашел те четыре или пять деревьев, которые затем и рисовал в свое удовольствие. После этого он более десяти лет жил такой одинокой, кочевой жизнью, практически никому не показывая свои работы. На деревьях в департаменте Ло и в горах Севенны, *où existent encore des lieux inhabité,* где еще можно найти необитаемые, *resté sauvage,* оставшиеся дикими края, он учил свои глаза видеть. Что ему еще оставалось делать, если однажды его постигло такое же неожиданное структуральное открытие, какое постигло Гераклита? Воспроизводить, один на другом и один в другом, множественные образы вещей в их постоянном изменении. Научить свой взгляд воспринимать изменения и то, что можно увидеть сквозь изменения.

Тот, кто занимается деревьями, волей-неволей попадает в такую сферу, насыщенную образами и понятиями анимального, архаического, магического, мифического пространства, встраивается в такие системы традиций, которые не нужно, да, пожалуй, и не рекомендуется знать в деталях, если ты не археолог и не этнограф. Необозримое обилие материала исключает возможность знать их в полном объеме. Не нужно даже знать об архаическом и магическом слоях коллективного сознания, касающихся темы деревьев, как и об архетипах дерева и топоса. Достаточно того, что тебя ведут рецепторы и что тебя направляют в нужную сторону чувство опасности и звериная чуткость. Достаточно знать, что в данном слое сознания отсутствуют побуждения эстетического или этического характера. С некоторого момента вопросом об избранных местах занимаются серьезные науки, хотя результатов, насколько мне известно, они еще не достигли. Возможно, что вовсе не человек выбирает место, а место — человека; во всяком случае, взаимовлияние здесь представляется более вероятным, чем однонаправленное действие.

Свою личность, свой темперамент, свою жизнь, свое искусство Голлан привязал к живущим в избранных местах деревьям. К эстетике связь эта никакого отношения не имеет. Никакого практического смысла в ней тоже нет. Он рисует деревья не потому, что его дом стоит в департаменте Эро; нет, как раз наоборот: дом в департаменте Эро он купил для того,

чтобы каждое лето со своими мольбертами и блокнотами спокойно устраиваться перед избранными деревьями и рисовать их в лю-бое время суток, даже при минимальном освещении, на рассвете или на пороге ночи; или в короткие промежуточные моменты, когда и цвета отсутствуют. У такого «первобытного» рисунка, сделанного на границе полной темноты или рассвета, есть своя, уже едва прослеживаемая, традиция в истории живописи — *grisaille*. Но мы не знаем, почему он это делает, откуда происходит его минимализм, — его живопись не дает этому объяснения. Может быть, он сумасшедший. А может, для человека такого масштаба, как он, подобное нестандартное поведение — норма. Поступки и мотивы Голлана (с точки зрения мира представлений и характера знаний прежних коллективистских сообществ) могут быть помещены между святостью и хулиганством. Поведение его, по тем же классическим меркам, граничит с аскетизмом, а подчас — с экстазом. Подобно поведению магов, отшельников, святых, находящихся в состоянии транса, или танцующих дервишей, его поведение гораздо ближе к сфере культового, сакрального, чем к сфере практического. Его деревья и его старинные, с почти стершимися следами краски монохромные эмалированные сосуды — это фетиши, относящиеся к его аскетическому и экстатическому состоянию. В то же время эмоциональный настрой его деятельности всегда находится в трезвом противостоянии с его поведением. Живопись Голлана бесстрастна, нейтральна, в манере своей постоянна, задумчивость его — задумчивость невозмутимого мастерового. Добавим: такого мастерового, который был пропущен через мясорубку картезианского воспитания. То есть его видение мира точно соответствует тому, что писал Мерло-Понти о картезианской философии. Есть предмет; кроме того, есть другой предмет — отражающийся луч света, который находится в (подчиняющейся правилам) взаимосвязи с первым предметом; таким образом, имеют место две уникальные сущности, которые соединены не зависящей от них причинно-следственной связью. А вообще в модерной эпохе сама деятельность — фетиш. Структура как бы более ценна, чем предметы. Священное и скандальное, трезвое и безумное, деловая активность и благодушие — все это становится видимым в многогранном противостоянии одного другому. Голлан же служит исключительно той вещи, которая представляет собой объект его работы; каждый час каждого дня становится объектом ритуала обработки на холсте или на листе бумаги. Опыт на опыте сидит. Собственный опыт, переработанный на опыте других. У него нет религии. Нет ни

отца, ни матери. У него — много религий. У него нет биографии. Он находится не на поверхности данных, а — через измерения, через анализ — погружается вглубь их. Деревья он любит не потому, что они красивы, не потому, что они плодоносят, не потому, что зимой их можно жечь, а потому, что они — деревья. С таким же — контролируемым — смирением, одержимостью и скромным бесстрастием относится он к своим сосудам. Эти вещи — чугунки, кастрюли, сковородки, тазы, ушаты, бидоны — он собирает, словно какой-нибудь бомж, на помойках, на свалках, в пустынных парижских подворотнях. Ему нужно то, что не нужно никому. Весь этот хлам, груды которо-го лежат в его зимней мастерской на улице Муфтар, объединяет не то, что все тут побитое, дырявое, ржавое: общее в нем — вечность. В живописи Голлана это — не метафизическая фикция (де Кирико, Савиньо), не одиночество, о котором говорят экзистенциалисты, то есть не мысль, которая создает образ, не продукт разума, но — количество света, уловленное в чистом мгновении их (вещей) существования, картезианское отношение субъекта и объекта. Имя которому, в относительно узком диапазоне, выше минимума и ниже максимума, — цвет. Отнесенные на самый край своего «посудного» бытия, предметы эти живут в опасной плоскости — в переходной стадии света и цвета. Голлан не красоту их осознает, не подобие человеческой судьбы в них ищет, даже не самобытность их как посуды выражает (Моранди): он наблюдает, как на различных ступенях перехода, при данном количестве света, цвет пробивается в них сквозь форму. Наблюдает, как то, что не существует в форме, обретает плоть в том, что существует в форме. Наблюдает их бытие, независимое — или зависящее — от всего человеческого и исторического, в экстремальном, но вовсе не драматическом состоянии, определяемом, так сказать, в плане света извне (Богом). Это состояние, этот переход Голлан изображает относительно количества и качества света. Метафизическим и эстетическим значением у него обладают не вещь, не цвет, не тема, не материал, а именно отношение (relatio) одного к другому. Например, он ищет способ запечатлеть двойственные структуры ви´дения пятна и видения перспективы, чего-то не существующего в форме и чего-то существующего в форме. Он старается обособить себя от контура и от границы или же раскрывает в высшей степени изменчивую природу контура и границы. Он сосредотачивает внимание на времени жизни предметов (сосудов) и деревьев с точки зрения перехода и соприкосновения, но в этом, не менее красноречивом, объекте пользуется также и обратным приемом. То есть не мы смотрим на сосуд (как на возможность содержать в себе что-то), а сосуд

(неважно что в себе содержащий) смотрит на нас или проступает из пустоты. Что во французской живописной традиции (Шарден) точно так же не невозможно, как деревья, которые стоят в какой-нибудь уединенной роще и словно бы смотрят на нас (Лоррен, Фрагонар, Пуссен, Ватто). Голлан как живописец — дитя грандиозного исторического рубежа эпох, он работал в самом конце периода, который когда-то пришел на смену последовавшему за архаическим и магическим видением мира мифологическому мировоззрению и утвердил приоритет ментального. Он смотрит на действительность именно как перезревшее дитя ментальной эпохи (и потому мы не можем не заметить в его взгляде, встраивающем друг в друга различные точки зрения и структуры, присутствия Сезанна — или, наоборот, желания обойти его стороной), но оглядывается он не на собственную жизнь, не на свою судьбу, даже не на собственное время предметов, а на постоянное и переходное в истории сознания. На ту среду, в которой предметы, в плоскости их взаимосвязей, вообще становятся доступными для осмысления. Время и свет у него вращаются на общей оси. Пространство его сознания, в соответствии с постоянным движением и с постоянной освещенностью, содержит несколько углов зрения, которые все время меняются. Я бы даже рискнул сказать, что традиция французской живописи у него подчинена структурной многогранности его живописи — именно так, а не наоборот. Матисс, который в одной-единственной фразе охватил всю историю изображения деревьев, не подозревал, что существует еще и третья возможность. Как Сезанн не мог иметь в виду, что мгновения не существует. Не имел в виду хотя бы потому, что его эпоха жила, завороженная Мишле и Ренаном. Миросозерцание Голлана в общих чертах сформировалось, когда он присоединил к нему традицию французской живописи. Родись он французом, наверняка все сложилось бы по-другому. Возможно, он не увидел бы именно ту необходимую для рефлексии плоскость, на которой возникает — не всегда напрямую — взаимосвязь между личными способностями и диктуемыми традицией нормами. Если, конечно, она, эта взаимосвязь, возникает. Или возникает неприятие. Опять же — если оно возникает. Неприятие — тоже форма контакта. Многозначащий языковой штрих к истории становления его живописи: Голлан недоволен французским названием натюрморта. *Nature morte.* Он предпочел бы пользоваться французским переводом венгерского выражения: *vie silencieuse*[25]. Что во французском языке, конечно, означает совсем не то, что в венгерском. Однако человеку, знакомому с множественностью точек зрения в его картинах, с

двойственностью отраженных в них структур, это выражение покажется более удачным, чем и «*nature morte*» и «*csendélet*». Часто и вполне оправданно сравниваемый с ним Джорджо Моранди действительно видит свои предметы в соответствии с итальянским названием этого жанра, *natura morta*, — дистанция между изображением и термином отсутствует, связь здесь прямая. Голлан же занимается скорее освещением и избранным местом нахождения своих предметов, средой, в которой протекает их тихая, тайная, неявная, святая или безумная жизнь. Это не *transposition de la realité au-delà d'une logique habituelle,* то есть не транспозиция реальности, подчиняющаяся обыденной логике, как у художников направления *pittura metafisica*, нашедших друг друга в разгар Первой мировой войны, когда они лечились от ранений в госпитале, в Ферраре. Голлан невероятно одинок, он не относится ни к какой школе, и в период после Второй мировой войны это — самое лучшее, после такого масштабного ужаса по-другому и нельзя, только так и можно понять и сказать что-то стоящее. Философскую суть своей живописи Голлан называет субстанциализацией пустоты, *substantialité du vide.* Что сближает его скорее с Флобером, с искусством восприятия nihil, чем с экзистенциалистами. Хотя Сартр со своим пониманием nihil также находится в русле флоберовской традиции. В определении жанра своих картин Голлан остается верен избранному им месту и избранной им теме — переходу между значениями. Он как бы парит в созданном им понятии между двумя языками. С помощью импровизированного французского выражения он вытесняет натуралистическое понятие смерти из своего духовного пространства, чтобы отвести в этом пространстве столько же места венгерскому понятию «csend» (тишина).

В этой многосторонней, объединяющей эпохи иконографической цепочке древо деревни (рядом с символическим древом, родовым древом и космическим древом) — дерево максимально объективное. Древо деревни непосредственно, без всяких ухищрений погружает личное в «бассейн» коллективного сознания, а ментальное, тоже не задумываясь, отбрасывает или даже толкает назад, в архаику. Деревенское древо — это в одно и то же время и храм, и танцплощадка, и парламент, и арена судопроизводства, а в каких-то местах — еще и место исполнения приговоров, место нравоучительных наказаний, — но в то же время и просто очень старое дерево. Свою историческую функцию оно выполняет в тайном союзе с семейным древом. Здесь мы считаем уместным упомянуть тот удивительный ибраньский тополь, который не без веских на то оснований можно отнести к чудесам света, —

сообщает в 1823 году летний номер журнала «Хаснош мулатшагок»[26]. Селение Ибрань лежит в комитате Сабольч. В недавнем прошлом, году в 1822-м, господа депутаты от комитатов Земплен и Сабольч, предводительствуемые досточтимым господином Миклошем Ваи, составили комиссию по урегулированию течения реки Тисы и, будучи направлены в тот край, увидели огромный тополь, в дупло которого вошли числом 28 человек, притом осталось свободного места более чем еще на двадцать человек. Перед тем, в году 1821-м, в дупле того же дерева находились 35 человек, из которых 5 пар танцевали, а остальные могли сидеть вокруг, так что объем дупла легко представить, а размеры этого живого дерева поражают воображение: наружная его окружность — 10 саженей[27], внутренний диаметр дупла — 3 сажени 1 фут[28] и 3 дюйма[29]. Если в Ибрани в дупле этого тополя могли танцевать пять пар, то его спокойно можно называть древом деревни, так же как древом деревни была гораздо более скромная по размерам 140-летняя дикая груша, которая стоит во дворе нашего дома в Гомбошсеге, комитат Зала, и которую я фотографировал в течение целого года. Как рассказывали старики, еще во времена их дедов вся деревня собиралась под ней. Теплыми летними вечерами люди негромко пели, музицировали, иногда и танцевали. Тогда это был двор семьи Лендваи. А поскольку дворы в те времена не огораживали, в деревне же все в общем были родней друг другу, то сюда, под грушу, мог приходить любой и каждый. Были, правда, такие, кто никогда сюда не ходил — и очень этим гордился, плевать мне на вашу деревню, говаривал такой гордец, но, когда ему надо было попасть на свое поле или на выгон, а здесь было ближе, он безо всякого якова ехал на телеге или гнал скотину прямо через двор, будто по улице. Не какой-то этот или тот конкретный человек был тут хозяином — и потому имел право проводить время под грушей: хозяйкой тут была деревня. Деревня присутствовала тут, даже если под грушей собирались не все. Деревня — это как бы особая личность. Потому и говорилось — или подразумевалось: деревня знает. Деревня хочет так-то. Деревня рассудит. У деревни такое-то мнение. У деревни было что-то такое, чего не было у города.

После того как мы, увидев эту дикую грушу, без раздумий и колебаний купили старенькую хату Лендваи, то есть без всяких точных сведений, без расспросов и выяснений почувствовали в этом месте, в этом дереве всё, что деревня с незапамятных времен, впитав с воздухом, с традицией, знала и о месте, и о дереве, знала об избранности их, о локальной ценности, — старики еще не один год продолжали приходить сюда по вечерам.

Они усаживались под грушей за наш белый садовый стол и целыми часами беседовали о том о сем. Беседовали негромко. Особенно часто здесь можно было увидеть Галамбоша и Эдеда, двух почтенных стариков, предки которых были потомственные дворяне; следом за ними приходил Матуш, потом Чеч, который перебрался сюда из соседней деревни, женившись на местной девушке. Женщины никогда в этих беседах не участвовали; один-единственный раз я увидел здесь жену Матуша, Рожи, и то потому, что она пришла позвать мужа. Корова у них заупрямилась, ни за что не хотела в хлев идти, вырвалась у Рожи из рук и убежала в поле. Но Рожи все-таки присела на белый садовый стул и какое-то время тихо разговаривала с мужчинами. Корова — куда она денется, все равно вернется потом. Разговаривали они тихо, вполголоса. Это было очень важно. Что тихо. Хотя, вообще-то, все они привыкли разговаривать громко, прямо-таки, можно сказать, орать — и на улице, и в саду, и особенно когда перекрикиваются через гулкую нашу долину. Деревня знает, кто и какую фразу должен сказать в той или иной ситуации, и держит это под строгим контролем. Понятие «деревня» включает в себя все ситуации в жизни ее обитателей. Если мне случалось переспросить кого-нибудь, что́ он имел в виду, произнеся в таком-то случае то-то и то-то, он не понимал вопроса — и просто повторял свои слова. Повторял, понизив голос. И это производило такое впечатление, будто он произносил какую-то магическую всеобъемлющую формулу. Под деревом деревня должна говорить вполголоса. И петь вполголоса, тут двух мнений быть не может. У этого основополагающего правила было сразу столько значений, что объяснять его не имело смысла. Да и неуместно, пожалуй, было бы. Ведь истории, рассказывающие о деревне — как о личности — и о деревенском древе, происходят из давних времен, более давних, чем само древо. Нетрудно высчитать, что деды нынешних стариков, если сидели на этом месте, то сидели под совсем еще молодым деревцом, — но зачем тебе сидеть под деревом, которое не дает ни защиты, ни даже тени. А это значит, что где-то тут, совсем, может быть, рядом, было другое, еще более старое деревенское древо — и так до неведомо каких изначальных времен. В то, старинное, дерево, может быть, ударила молния, а может, оно медленно умирало. Или где-то стоит до сих пор. Я могу показать в окрестностях три еще более старых дерева. Одно стоит на самом краю бывшего общего выгона, второе — на вершине холма над тем же выгоном, и оттуда открывается далекая-далекая панорама, а третье, самое старое, которому, наверное, лет четыреста, — это в высшей степени романтического вида каштан,

находится он за деревней, в загадочной роще, каковая, думаю, у финноугорских и германских племен представляла собой идеальное место для деревенского древа.

Однажды у нас засохла яблоня, из местных старинных видов, непривитая, дававшая плоды с восковой кожицей и пряным запахом. Далеко не из диких сортов. И на следующую весну я собственными глазами увидел: одно из последних яблок, упавших с умирающей яблони, вдруг проросло. Сам не пойму, почему я осенью не поднял с земли это яблоко. А плод был хорош: на желтой кожице — алый румянец. Прямо улыбка, да и только. Но я правильно поступил, что не убрал его. Весной, в талой воде, в лезущей из земли траве оно словно ожило — и в один прекрасный день, от обилия влаги, от ночных заморозков, а может, от гнилостных газов, вдруг лопнуло пополам. Семенная коробочка тоже разделилась надвое. Через пару дней одно из коричневых семечек выпустило крохотный росток. Видно было, что на этой самой ранней стадии развития росток питается плотью собственного прошлогоднего яблока — и растет как бы под защитой бывшей яблони. Так продолжалось до тех пор, пока маленький, но упорный корешок не дотянулся до почвы, а зазеленевшая, упругая семядоля не вылезла за край старого лопнувшего плода. Мы ходили дивиться на это чудо. Вокруг поставили загородку, чтобы кто-нибудь не наступил на него невзначай. Мы ухаживали за ним, защищали от холода. Когда растеньице немного возмужало, привили. Но прививка, к счастью, не прижилась. С тех пор растеньице стало деревом. Плоды оно дает почти такие же, как его засохшая родительница. Правда, и на вид, и на вкус они немного все же другие. Так что у него есть индивидуальность, характер, есть то, о чем Фома Аквинский сказал бы: сущность в кругу сложных субстанций означает нечто такое, что складывается из материи и формы. Переход к новой сущности ощутим в пределах тождества, поэтому я помню прежнюю сущность, хотя невозможно знать, откуда приходят и куда движутся вещи в их переходности, даже когда — через рефлексию — предоставляют базу для воспоминания о прежнем вкусе, о прежнем запахе. Выращивали мы и дуб из желудя, хотя по своей породе это не то, что деревья на картинах Голлана. Дубы, растущие в нашей местности, относятся к виду сидячецветковых, у него же — к виду черешчатых. В живописи Голлана переходность передается через оттенки освещения. В тех изменениях освещенности, которые имеют место в его зимней мастерской, значительную роль играет взаимодействие между изменением цвета и изменением формы. Летом деревья у него всплывают из взаимонейтрализующих серых тонов и погружаются

во взаимонейтрализующие серые тона; тон — переход и тон — состояние. Однако его зимние цветовые переходы (Ротко) — тоже тона (Рембрандт, Ван Гог, Иштван Надь). В присущей Голлану двойственной структуре видения пятна и перспективы тон — второе великое открытие его живописи и философии.

Я уверен, что прежнее деревенское древо не было спилено. Уверенность эта опирается на следующее наблюдение: гомбошсегские старики (речь о них шла выше) каждый раз, прежде чем сесть за наш садовый стол под дикой грушей, произносили небольшой, ритуального характера, кокетливый или, скорее, провокативный диалог. Похлопав дерево по стволу, они поднимали взгляд вверх и — каждый раз — выражали удивление: дескать, экая же крона, чисто кафедральный собор. Удивлялись они не красоте кроны, а ее мощи, ее архитектурной величественности. Удивлялись, цокали языками, хлопали себя по коленям и говорили нам, ух ты, мол, если это дерево спилить, на сколько же лет вы дровами будете обеспечены!.. Словно они каждый раз должны были доказывать, себе и другим, что уж их-то на подобное дело ничто не сподвигло бы, ни радость обладания, ни расчет на большую выгоду. А может, это они мне, с осторожной фамильярностью, угрожали, дескать, даже в надежде на немалую выгоду не вздумай поднять топор на это чудо. Был, правда, у нас один сосед, который знай твердил, мол, да выруби ты эту раскоряку ко всем чертям! Это был тот самый сосед, который как-то сказал, что плевать он хотел на эту деревню. А на вопрос, зачем ее вырубать, эту грушу, он отвечал: земля под ней столько времени отдыхала, значит, картошки уродит — видимо-невидимо. И обижался, злился даже, что мы его не слушаем. Ритуальное поддразнивание, шутливые — взаимонейтрализующие — колебания между решимостью избавиться от дерева и неспособностью с ним расстаться однажды воспроизвели и пильщики из какой-то дальней деревни. Они привезли нам дрова. Местные жители всегда осторожно, даже смущенно посмеивались, грозясь или предлагая нам решить судьбу уникального дерева; но интересно, что так же негромко и смущенно разговаривали с нами и залетевшие издалека лесорубы.

Из материалов, которые собрали этнографы Имре Катона и Чаба Эчеди, мы знаем, что у племени бамбара (Судан) дух-покровитель деревни — не кто иной, как один из предков, поселившийся в каком-нибудь священном дереве; местный вождь время от времени обращается к нему за советом и помощью, а по большим праздникам устраивается жертвоприношение. Дупла деревьев — освященное традицией местонахождение полубогов

народности кассена; они принимают участие в осуществлении правосудия, присутствуют на пирах по случаю военных побед. Люди племени кунда помещают себе на голову или поднимают на уровень глаз деревянных идолов, олицетворяющих предков, чтобы духи могли все видеть и наказывать тех, кто, находясь у дерева, приносит ложные клятвы. Племя гереро поклоняется двум духам: праотцу Мукуру и его жене, Камангарунгу, которые вышли из культового древа жизни — омумборонгонга. На землю перед ним кладут жертвенный камень, на ветви вешают жертвенные пучки травы. Дело в том, что корни дерева — это ноги божества, а ветви — руки. Народность эве своего бога, который живет в шелковых деревьях, вырастающих в джунглях до гигантских размеров, зовет Хунти. Хунти обитает сразу во многих местах. Деревья, о которых известно, что в них живет Хунти, опоясывают гирляндами из пальмовых листьев. Деревьям этим приносят в жертву кур, а иногда — людей. Курицу или человека привязывают к дереву и оставляют на произвол судьбы. Такие деревья, украшенные гирляндами, ни в коем случае нельзя срубать, нельзя и оскорблять. Однако даже если кто-нибудь захочет срубить шелковое дерево, в котором не живет Хунти, он все равно должен принести в жертву Хунти пальмовое масло или курицу. Нарушивший этот закон заслуживает смерти. Отсюда явствует, что племя эве ставит божество, живущее в дереве, выше кого-то, живущего в человеческом теле. Народность басога в Центральной Африке считает, что дух есть у каждого дерева. Если какое-нибудь дерево будет срублено, по легкомыслию или по ошибке, дух этого дерева немедленно набросится на вождя племени и может убить его вместе со всей семьей. Если вождь дает разрешение на вырубку дерева, то шаг этот должен быть тщательно продуман и взвешен. Сначала приносят в жертву курицу или козу, затем человек, рубящий дерево, должен высосать сок, выступивший на стволе после первого ритуального удара топора. Прижавшись ртом к нанесенной дереву ране, он вместе с соком принимает в себя боль, испытываемую деревом, и становится его побратимом. И только после этого может срубить дерево безнаказанно.

Когда пигмеям не удается добыть в джунглях достаточно дичи, они считают, что дух леса заснул и пора его разбудить. Для этого существует обряд, который называется молимо. Когда женщины и дети удаляются вечером на покой, мужчины, сидя вокруг костра, затягивают песню. Они поют все громче и громче, а когда громче уже невозможно, один из них берет деревянный горн и уходит с ним в чащу. Изо всех сил трубя в горн, он как бы транслирует духу просьбу своих соплеменников. Пускай джунгли

дадут больше дичи. А соплеменники, замерев, напряженно ждут, ответит ли дух. Услышав эхо, они считают это признаком пробуждения леса. В верованиях североамериканских индейцев значительное место занимали духи-хранители, заботившиеся о личном благополучии человека. Когда мальчик достигал определенной степени зрелости, его отправляли в какой-нибудь дальний необитаемый лес, где он, постясь и пользуясь различными средствами самоистязания, должен был войти в состояние транса (у африканских народов нечто подобное до наших дней считается важным элементом инициации). Тогда у него появляются духи-покровители, которые затем сопровождают его всю жизнь. Подобным статусом в иудейской, христианской и мусульманской иконографии обладают вестники и представители единственного божества — ангелы, которые, в противовес тлетворным духам, становятся хранителями и защитниками человека. Индейцы навахо и пуэбло верят, что их предки раньше жили под землей, в полной тьме, и лишь с помощью зверей и духов им удалось выйти на поверхность. Из материалов, собранных Теклой Дёмётёр, мы узнаем, что родственные пуэбло индейцы племени керес поклоняются богине Земли, или богине Кукурузы, которая вырастила огромное дерево — по его корням, а затем по стволу предки попадают наверх, к благословенному свету. Как и народы Евразии, многие индейские племена верят, что мир, освещенный красным солнышком, стоит на мировом древе. Иногда опору эту называют не древом, а устоем. Племя хидатса, живущее в верхнем течении Миссури, считает, что тень вырастающего до гигантских размеров американского тополя обладает разумом. Если приближаться к этой тени с почтительными обрядами, она будет помогать тебе во всех начинаниях. Согласно поверьям индейцев белла коола, повелитель злых духов, Амтеп, обитает в корнях дерева, на верхних же ветвях живет Амоткен, дух здоровья и благополучия. В фольклоре индейцев, живущих на Крайнем Севере американского континента, есть легенда, в которой рассказывается, как духи уговорили некоего юношу, чтобы он держал мир на своих плечах. Индейцы чибча, в доколумбову эру обладавшие высокоразвитой цивилизацией, полагают, что мир прежде стоял на четырех столбах, но затем могущественные боги, рассердившись за что-то на Чибчачума, покровителя земледельцев, торговцев и золотых дел мастеров, заставили его держать на плечах мир. Поверья же индейцев майя гласят, что по четырем странам света стоят четыре гигантских хлопковых дерева: на востоке — красное, на севере — белое, на западе — черное и на юге — желтое; эти четыре имиша и поддерживают на земле жизнь и изобилие.

У обско-угорских народностей каждый род имел свою тамгу, то есть родовой знак, клеймо, которое они ставили на свое имущество. Это очень похоже на то, как в эрдейских[30] крепостях, в устроенной в какой-нибудь из башен общей кладовой, каждая семья помечала принадлежавшие ей окорока и сало определенными знаками. Приходя в башню и отрезая кусок мяса, на свежий срез каждый раз ставили, с помощью специального металлического шаблона, новую печать. Такая печать представляла собой изображение какого-нибудь животного, а часто — какого-нибудь дерева, что говорит о том, что угорские племена вели свою родословную и от деревьев. У черемисов (марийцев) священная роща, где они под каким-нибудь деревом, отмеченным традицией, приносили жертву злым духам, называлась кереметь; так же назывался и злой дух. Женщины в кереметь не ходили; хотя другие священные рощи, где отмечались всякого рода праздники, женщины посещали вместе с мужчинами. Из материала, собранного Яношем Кодолани-младшим, мы узнаем, что такие священные места назывались «юмон ото», роща бога. Другие финноугорские народы своим языческим богам также поклонялись в священных рощах, которые окружала изгородь из прутьев или из камыша — карам; венгерское слово «karám» (загон, кошара) явно родственно ему. Само святилище представляло собой не что иное, как поляну в середине рощи. У волжских народов в центре поляны стояло священное дерево: здесь собравшиеся приносили жертву. В роще запрещалось рубить деревья и даже обламывать ветки. Кельты с особым почтением относились к дубу: именно в дубраве располагались капища, места поклонения небесным божествам. Килдарская священная дубрава, где кельты поклонялись богине Бригите, сохранила свое культовое предназначение до наших дней. Бригита была настолько всесильной богиней, что даже христианские миссионеры не смогли одержать над ней верх. В конце концов пришлось превратить ее в святую Бригитту, молятся которой на той же самой поляне той же самой дубравы, где проходили служения ее языческой предшественнице, и в церкви, построенной из такого же дуба. Якоб Гримм в своих этимологических исследованиях приходит к выводу, что самое древнее святилище германцев — лесная чаща. А сегедский германист Арпад Бернат идет еще дальше, доказывая, что и построение немецкой фразы, и способ формирования понятий в немецком языке — все это может быть сведено к топографическим особенностям и структуре леса. В Уппсале, культовом центре шведов, святилище тоже представляло собой не что иное, как священную рощу. В Старшей и Младшей Эдде

судьбу людей определяют три богини, Норны, которые обитают в роще, под мировым древом. Решения их настолько важны, что никакие другие боги не в силах их изменить. Мировое древо — ясень; оно так огромно, что в кроне его гуляют облака, а в корнях его, уходящих в непостижимую глубину, находится источник Мимира, на дне которого бьет родник мудрости. Злая ведьма в драме Михая Вёрёшмарти «Чонгор и Тюнде» тоже сидит, прикованная к волшебному древу, там, где сходятся три дороги, то есть возникает ситуация *tertium comparationis.* В природной религии литовцев главную роль играли избранные деревья, прежде всего дубы, литовцы надеялись получить у них мудрые советы, равноценные предсказаниям будущего. Были дома, были целые деревни, окруженные священными рощами, где никто не смел сломать даже веточку. Финны, если срубали дерево, взамен должны были посадить четыре. Пятнадцатого числа месяца шват (в христианском календаре соответствует февралю) евреи до сих пор празднуют *ту бишват*, то есть новый год деревьев. В это время заканчивается сезон дождей, и праздник связан с посадкой новых фруктовых деревьев. Первые три года плоды молодых деревьев запрещается употреблять в пищу, на четвертый же год плоды полагается везти в Иерусалим, чтобы там тоже было изобилие, так что хозяин только с пятого года может свободно распоряжаться урожаем. Фруктовые деревья нельзя вырубать даже во время войны, даже в случае крайней нужды. Если ты нарушишь этот запрет, то — говорится в Талмуде — солнце и луна скроются во мраке. Моисей поместил деревья под защиту Господа, задав народу своему риторический вопрос: разве дерево на поле — человек, чтобы идти на него войною? В важнейшей священной книге индуизма, написанной на санскрите религиозно-философской поэме «Бхагавад-гита», Верховная Личность, то есть наиглавнейшее и в конечном счете не имеющее имени божество, просит всех (у кого есть разум, с помощью которого они способны его постичь) сравнивать его не с чем иным, как с деревом баньян (индийская смоковница). Это означает, что в сакральной иерархии Верховная Личность стоит на одной ступени со Священной Смоковницей, если только Священная Смоковница не стоит еще выше: ведь даже Верховная Личность сравнивает себя с деревом.

В деревнях, расположенных в долине Кангра (регион Пенджаб), каждый год в жертву старинному кедру приносили девушку. Семьи в окрестных деревнях поочередно отдавали для этого одну из дочерей. Когда Фрэзер в 1925 году опубликовал сведения об этом древнем и с точки зрения этнологии чрезвычайно ценном народном обычае, оказалось, что британские

власти, руководствуясь своими представлениями о цивилизованном обществе, уже несколько лет как предусмотрительно спилили это дерево… Существует египетский бронзовый сосуд, произведенный в VI веке до н. э., на котором Нут, богиня неба, жена Геба, бога земли, мать Осириса, от которого исходит все хорошее, и Сета, сеющего все дурное, — словом, Нут изобра-жена как богиня деревьев. Фигура ее — явно женская, но из нее в изобилии растут ветви. Судя по всему, дерево это — кедр, причем такой огромный, что достает до неба и главой поддерживает грустноликую луну. Руки Нут широко расставлены, в них — две амфоры, из которых льется вода, орошая коленопреклоненную паству и множество блюд с яствами, принесенными в качестве жертвы. Явно сакральный смысл носят кедры на полотнах Чонтвари «Одино-кий кедр» и «Паломничество к ливанским кедрам». Петер Молнош пишет об этом: если иметь в виду тысячелетние представления, то совсем не удивительно, что наивысшим выражением тематики искусства Чонтвари стал этот архетипический мотив, насыщенный богатыми историческими и сакральными ассоциациями. Ра, древнеегипетский бог солнца, на другом сосуде появляется в облике кошки, чтобы убить змею, угнездившуюся в корнях сикомора. Герой шумерских легенд и аккадского эпоса Гильгамеш, чье имя, по всей вероятности, образовано от формы «Бильга-мес», что значит «Предок героя», — увидев, что река Евфрат, текущая через город, несет человеческие трупы, преисполнился страхом смерти. Вместе со своим слугой Энкиду, который долгое время был его противником, и пятьюдесятью неженатыми воинами он отправляется в кровопролитное сражение. Они идут в поросшие кедрами горы, чтобы убить Хумбабу, свирепое чудище, поставленное охранять лес. Шумеры почитали кедр как символ жизни, как своего рода древо жизни. Геза Комороци, разбираясь в сложных перипетиях этого героического эпоса, проявляет весьма трезвый подход, предположив, что в последней трети третьего тысячелетия до нашей эры мотив вырубки кедров был, скорее всего, тесно связан с походами месопотамских царей за ценной добычей — благородной древесиной, необходимой для строительства роскошных дворцов… В другой истории рассказывается о чудесном дереве хулуппу, растущем в саду Гильгамеша. Это — мировое древо, которое отражает противостояние верха и низа: в ветвях его живет волшебная птица Анзу, а в корнях прячется коварная змея. Крылатая богиня плодородия, телесной любви и раздоров Инанна (она стоит на двух львах, а две гигантские совы охраняют ее духовную силу) поручает Гильгамешу убить птицу и змею. Выполнение этой задачи сопряжено с бесконечными

осложнениями: из корней и ветвей дерева Гильгамеш изготавливает себе *пукку* и *микку*, то есть барабан и барабанные палочки, но те случайно проваливаются в нижний мир; Энкиду пытается найти их и вернуть хозяину, но дело складывается так, что Энкиду не может выбраться из нижнего мира, и Гильгамешу приходится вызволять его.

Карой Керени, занимаясь анализом запутанных древнегреческих мифов, стремится выявить их последовательность, вывести один из другого. Так вот: первой любовью Аполлона была нимфа Дафна, чье имя означает «лавр»; согласно более ранним мифам, она была дочерью Геи, богини земли, и речного бога Ладона; другие источники называют ее отцом Пенея, который тоже был речным богом. У Дафны — репутация воинствующей девственницы, как и у Артемиды, которая тоже ассоциируется с лавром. Ситуация осложняется тем, что в отчаянную мужененавистницу Дафну влюблен не только Аполлон, но еще и смертный юноша Левкипп, чье имя означает: белый конь. Ища возможности постоянно сопровождать Дафну, быть к ней как можно ближе, он одевается девой — и тем самым совершает роковую ошибку. Во время совместного купания окружавшие Дафну девушки разоблачают его; по некоторым вариантам мифа Левкиппу, решившемуся на подмену реальности видимостью, то есть отважившемуся сменить пол, пришлось заплатить за это жизнью. Аполлон остается без соперника. Увидев купающуюся с подругами Дафну, он настолько загорелся желанием, что, потеряв голову, стал преследовать ее. Убегая от него, нимфа спряталась сначала у матери-земли, то есть у Геи, но, когда и это не помогло, превратилась в лавровое дерево. Так лавр стал любимым деревом Аполлона, и с тех пор на голове у него постоянно был лавровый венок. Потому что не вызывает сомнения: в дереве, которое по природе своей является двуполым, слияние полов достигает совершенства, и в этом своем качестве дерево опережает человеческого двойника. Юнг, подводя итог подобным размышлениям, сказал бы, что в архетипе человек воплощает оба начала — anima и animus. Поведение Аполлона, вместе с объектами его желания, дает точную картину юношеской пансексуальности, которая представляет собой обобщенное понятие тяготения к объектам, существующим в природной форме, и жажды слияния с ними. О появившихся еще в далекой древности знаниях, касающихся пола деревьев, говорит и Фрэзер. О половых различиях деревьев знали маори; если речь шла о нескольких деревьях, они называли мужские особи одним словом, женские — другим. Жители провинции Малуку (Индонезия) относятся к гвоздичным деревьям как к беременным женщинам:

вблизи них нельзя шуметь, нельзя включать яркий свет, зажигать огонь; находясь рядом с деревом, полагается снимать головной убор. Правил этих придерживаются строго, чтобы дерево, испытав стресс, не стало бесплодным или не сбросило плоды раньше времени (преждевременные роды). Когда индус сажает рощу манговых деревьев, рассказывает далее Фрэзер, ни сам он, ни его жена не должны вкушать их плодов до тех пор, пока одно из деревьев, в качестве жениха, не будет повенчано, с соблюдением всех церемоний, с другим деревом. Роль невесты обычно отводится тамариску, который растет на близком расстоянии от молодой манговой рощи. Если тамариска поблизости нет, в качестве невесты можно взять жасмин. Расходы на такое мероприятие бывают весьма солидными: ведь чем больше брахманов присутствует на «свадьбе», тем большим уважением будет пользоваться владелец рощи. Здесь не помешает (вполголоса) заметить, что в сексологии, занимающейся классификацией обычаев и манипуляций в этой сфере, известна такая вещь, как половое влечение к деревьям. Называется это — дендрофилия. Термин состоит из греческих слов «дендрон» и «филия», но современное понятие, разумеется, не имеет в виду ни бога Пана, ни тех существ, полубогов, полуживотных, сатиров, которые порой пугали расположившихся на полуденный отдых нимф или возникали перед ними, когда те купались, наводя на них ужас своими эрегированными пенисами. Дендрофил — это человек (мужчина или женщина), который испытывает сексуальное возбуждение при виде дерева какой-то определенной породы и сочетается с ним, пользуясь, в зависимости от пола, дуплом или стволом. Присмотрись сексологи повнимательнее к эмблематическому характеру собственных, греческих по происхождению, понятий, они, возможно, пришли бы к выводу, что в данном случае имеют дело с магически окрашенной психологической регрессией. Ведь современные формы, как и название такого влечения, никакого отношения к дендрологии — науке, которая является частью ботаники и занимается изучением и описанием древесных растений, — не имеют. Неправильно также путать дендрофилию с дендроманией — страстным до одержимости научным интересом к деревьям. Для подобного научного интереса дерево — всего лишь объект, а не фетиш. Фетиш науки — интерес и система связанных с ним, строго контролируемых с профессиональной точки зрения приемов. Конечно, погруженность в такие системы неизбежно обладает эротикой, но ее этос — гораздо сильнее, поскольку наука — по сравнению с мифологией — сделала большой шаг вверх по лестнице абстракций. Голлан в своей живописи занимает весьма

похожую позицию. В соответствии с живописными конвенциями, он в принципе должен был бы демонстрировать страстный интерес к дереву или к сосуду — так сказать, к сущностям, обладающим формой. Голлан же выказывает страстный интерес по отношению ко всем тем плоскостям и феноменам, с которыми дерево или сосуд хотя и связаны, но которые, все без исключения, представляют собой связи дерева или сосуда, не обладающие формой.

Керени, излагая параллельно разнообразные воззрения и истории греков, рассказывает нам о Дриопе, которую мифы считают дочерью Дриопа, то есть человека-дуба. Несколько десятилетий тому назад Дриоп и Дриопа стали персонажами одного моего романа. Оба они жили двойной жизнью, то есть являлись одновременно растениями и людьми; но, конечно же, они были порождены человеческой фантазией гораздо позже, чем все те тотемы и фетиши, которые стали животными-двойниками людей. О Дриопе нужно знать, что она дружила с гамадриадами, нимфами дуба и других деревьев, и участвовала в их играх, пока за ней не погнался влюбившийся в нее Аполлон. Тогда он превратился в черепаху. Нимфы были рады этому и охотно играли с черепахой. Одна из них прижала его к груди, и тут он превратился в змею. С точки зрения коллективного бессознательного эти регрессивные по своему характеру метаморфозы, представляющие собой закономерные побочные явления прогрессивного процесса интеллектуализации, заставляют задуматься. Регрессии или регрессивные по своему характеру эпохи всегда драматическим образом показывают, куда не ведет обратный путь в данной культуре. Голлан при всем том выказывает интерес не столько к различию между исходным состоянием и конечным результатом, не к золотому веку и не к утопии, даже не к регрессу и прогрессу, а скорее к самому процессу метаморфозы. Переход из чего-то во что-то в его понимании — устойчивое состояние бытия. Вот почему ему необходима двойная конструкция, которая находится под знаком противостояния неподвижного и движущегося. Он следит за постоянным перестроением с классически сконструированной точки зрения. Нимфы дуба с визгом бросились прочь от змеи, Аполлона же ничто не удерживало от того, чтобы в животном (змеином) облике спариваться с нимфой. Как ни крути, именно содомитский топос сводит в этой истории воедино три начала: животное, растительное и божественное. Дриопа после этого никогда ни с кем не говорит о случившемся, как бы щадя смертных от перспективы узнать о божественной по своим масштабам содомии. Более того, ради соблюдения табу

касательно божественной содомии, то есть ради коллективного молчания об этом, она прибегает к хитрости: спешно выбирает себе мужа из смертных, чтобы родить божественное дитя в законном браке. И обойтись без лишних объяснений.

Табу, собственно, и обозначает то место в сознании, где нет места для объяснений. Без объяснений история ничуть не становится более правдоподобной — как позже, у христиан, случай с Марией. Но еще сильнее заставляет задуматься сапфический финал истории Дриопы. Гамадриады похищают Дриопу у ее смертного супруга и божественного сына и уносят ее на олимпийские луга, чтобы продолжать прежние забавы. По другим мифам, нимфы, все до одной, — дочери Зевса. Этим именем мифы называют помолвленную молодую женщину, которая превращает мужчину в нимфиоса, то есть в счастливого жениха. Нимфы считались божествами низшего порядка, стояли ближе к грубым, стихийным силам. Происходят они из времен, когда разыгрывалась история титанов, то есть из самой глубины европейских времен, и лишь насыщенное сознанием культурное время смягчило их сущность, превратив их в нимф деревьев, ручьев, гор, полей, пещер. В эту более спокойную эпоху, эпоху эллинизма, мифы называют нимф — покровительниц деревьев — дриадами; но все же есть смысл вернуться с ними и в более древние, более стихийные мифологические времена. Когда — как рассказывает, следуя за Гесиодом, Керени — Уран, бог небес, каждую ночь спускался к Гее, богине земли, и у нее родилась от него целая плеяда сыновей: Океан, Кей, Криос, Гиперион, Иапет и сам Кронос; однако Уран всех своих детей ненавидел лютой ненавистью. Опасаясь за судьбу детей, Гея-земля спрятала их в своих недрах, однако от этого и сама страдала невыносимо. Тем более что за это время в недрах земли подросли ее красавицы-дочери: Тейя, Рея, Фемида, Мнемосина, Феба и достойная всяческой любви Тефида. Когда ситуация стала совершенно нетерпимой, хитроумный Кронос подстерег своего грозного небесного отца, и когда тот со всеми своими тайнами явился ночью, чтобы обнять жену, Кронос серпом (как описывает эту кошмарную сцену Керени) оскопил его. Однако Гея приняла в свое лоно все до одной капли крови Урана. Из этого ужасающего соития родились безжалостные эринии, а также ясеневые нимфы, от которых произошел весь род человеческий.

Мифы, дошедшие к нам из глубины веков, позволяют яснее понять значение деревьев в истории творения, культовую историю происхождения европейского человека, то есть идею его идентичности с природой, его насыщенное тайными и явными играми отношение к однополости и двуполости (отношение, в

котором доминирует не различие, а единство), а также яснее увидеть, вместе с сомнительным бессмертием нимф, хрупкую градуальность их бренности. Действительно, во всех своих ипостасях они представляют собой воплощение вечной переходности. На данном историческом уровне развития человеческого разума устойчивая переходность — не понятие, а именно воплощение. Нереиды, живущие в море, вечны, как стихия, в которой они живут. В вечности нет перехода. Что же касается других водных нимф, наяд, то они бренны в той же мере, в какой и водные источники, с которыми они связаны; источники эти могут мелеть, могут переполняться, могут разливаться, могут пересыхать. Еще более бренны нимфы, населяющие леса, поля или связанные с отдельными деревьями, как, например, дриады или гамадриады. Если они умирают, то навеки умирают и их деревья. Они существуют во взаимовлиянии предмета и его двойника, в переходности, соединяющей их. И тут мы возвращаемся к нашему исходному пункту, к одному из главных культовых объектов и одной из главных тем живописи Голлана — к дубу, к его историческому времени, к его конкретному местоположению, к переходности, к тому мифологическому и культурному ареалу, который сформировался в средиземноморской климатической и дендрологической среде, в некогда греческой, позже латинской провинции, где и сегодня жив, пускай лишь в сохранившихся следах, отголосках, не признающий сменяющих друг друга систем власти и государственных границ общий древний язык, окситанский, и все его диалекты. Язык, который живет исключительно в диалектах. Живопись Голлана реализует такой принцип гармонии, который направляет наш взгляд на дисгармоничное, на своеобразное, на отклоняющееся от нормы, причем демонстрирует этот принцип в его действии, в процессе, тем самым сдвигая наше видение к осмыслению дисгармонических сторон природного бытия в целом. В том давнем романе, в котором центральное место отведено Дриопе, я и сам полагал, что человек хотя и стремится к гармонии — такое уж он существо, — однако не может не принимать во внимание, что природа его жизни в основе своей дисгармонична, а потому можно считать вполне оправданным, если роман в своей структуре будет опираться на эту двойственность, на эту родовую, то есть основанную на инстинкте выживания, диспропорциональность. Дриады умирают вместе с дубом. Но жизнь их все равно продолжительнее, чем жизнь человека. Голлан прослеживает их бытие не просто в их собственном, но в их собственном звучащем пространстве. Он запечатлевает их язык, ориентируясь на сенсационные открытия,

связанные с рассветом и наступлением темноты, с шуршанием крон и трепетом листьев, с движением воздуха и насыщенностью его влагой, с повышением и понижени-ем температуры воздуха, со смолкающими и вновь начинающими петь полевыми сверчками и цикадами. Он — слушает видимое. *L'écoute du visible.* Что мы, имея в виду картезианский характер этого высказывания, не можем не связать с утверждением другого француза, Мориса Мерло-Понти, который считал: картезианская модель видения — осязание. В функционировании кроны и ветвей дерева — выразимся так: в их двигательной активности — Голлан соединяет то, что воспринимается двумя различными путями. Это и есть его особый *tertium comparationis,* в том числе и в духовном смысле слова. Но при этом он достигает предела возможностей живописи.

Голлан работает подобно прилежному этнологу. Выполняет полевые работы, находясь среди деревьев. Работа его в этом смысле также находится в русле французских традиций и, в частности, в русле этнологической традиции, имеющей особенно важное значение для французской культуры. Его абсурдная и великолепная находка — прослеживание аудиального и визуального аспектов движений кроны дерева, отражение этих аспектов в линиях, в ритме линий, то есть как бы сейсмографически, и передача, динамическими значками и штрихами, взаимосвязи этих линий, одновременное видение пятна и структуры — все это также имеет свою параллель во французском мышлении. *Ébranler, secouer en divers sens*[31]. Ролан Барт пользуется тем же методом, наблюдая язык в адском шуме любовного дискурса, подвергающегося напору стихий. *Le bruissement de la langue*[32]. Согласно Барту, структуру дискурса в чувственном восприятии определяет сложное взаимодействие звучащего элемента и смысла. Для Голлана же взаимодействие визуального и аудитивного элементов определяет структуру видимого, ритмику, направление и характер комбинации линий, и эта микроструктура подключается затем к двойной микроструктуре видения пятна и видения контуров, создания образа и создания понятия. Чувственный, эмоциональный компонент у Голлана не является ни чисто аудитивным, ни чисто визуальным, он представляет собой двойное видение, опирающееся одновременно на образное и на понятийное восприятие. Клод Леви-Стросс пишет, что множественность деревьев и растений отдаляет человека от его собственной среды, спеша стереть следы его шагов. Лес, куда часто нелегко проникнуть, требует от человека нечто такое, чего, в более суровой форме, требует от скалолаза гора. Быстро замыкающийся

кругозор в лесу не столь широк, как панорама, открывающаяся глазу среди высоких горных хребтов, и охватывает куда меньшее пространство, но оно окружает человека так же плотно, как простор пустыни. Мир трав, цветов, грибов, насекомых живет своей свободной, независимой жизнью, принимая тебя лишь при условии, что ты ведешь себя терпеливо, даже смиренно. Нескольких десятков квадратных метров леса достаточно, чтобы внешний мир вокруг тебя исчез, чтобы одно мироздание уступило место другому, которое менее приятно для глаза, но в котором получают удовлетворение слух и обоняние, то есть чувства, более близкие душе. Здесь вновь оживают те благодеяния, которые ты, может быть, считал недоступными для себя: тишина, свежесть, покой. Доверительная дружба, связывающая человека с растительным миром, дарит тебе то, что отказывается дать море и за что горы требуют высокую цену. В таком же духе можно говорить обо всем, что происходит с исследователем, ведущим полевые работы в кустарнике у подножия гигантских деревьев, где жили тупи-кавахибы[33]. Хотя в связи с живописью Голлана я никогда не говорю о влиянии, а лишь о духовной совместимости, никогда не гово-рю о цитатах, но лишь о перекличке, тем не менее его уникальная модель видения и даже его «сейсмографический» метод письма тоже имеют параллель во французском искусстве. Это — пронесшееся через весь XVIII век поветрие *chinoiserie*. Шинуазри, то есть китаемания. В свете этой традиции серьезность письменных знаков (иероглифов) не уменьшается, а напротив, возрастает — в той же мере, в какой возрастает комизм сближения с нею. Видя у Голлана эти знаки, мы, да, вспоминаем китаеманию, но глаза он нам открывает на другое. Он собирает знаки, формы проявления в строго очерченном коллективном материале, в архаическом, в магическом, немного даже в мифологическом, но в любом случае в архетипическом. В своих «полевых» изысканиях он выбирает, выделяет из толщи истории человечества такие визуальные знаки, такие формы проявления, такие стихийные процессы, на которые, будь они взяты по отдельности, никто бы, ввиду их исключительности или, напротив, банальности, не обратил внимания, хотя любой способен их понять и растолковать, и делать это хоть сто раз на дню. Ты видишь их, но сеть их взаимосвязей скрыта их банальностью. То есть именно в коллективном сознании они остаются неотрефлексированными. Остаются табу. Следуя Юнгу, можно сказать в связи с этим, что коллективное бессознательное поддается осмыслению лишь индивидуально, коллективного пути к нему нет. Попросту говоря, действия, которые можно назвать фактами духовной прогрессии,

должны совершать индивиды. Вот почему с таким трудом справляется с нами описанный Максом Вебером универсальный процесс интеллектуализации. Хотя конечный итог его, по этой же причине, не безнадежен.

Если подойти к живописи Голлана со стороны мифопоэзии, то есть со стороны времен, предшествующих мифотворчеству, и лишь с этим знанием вступить в написанную историю живописи, то можно наблюдать, что дерево, будь то древо жизни, то есть символический двойник, или древо мира, то есть космический двойник, — словом, дерево стоит отнюдь не на центральном месте среди всех прочих предметов, тотемов, табу, двойников, культов, ритуалов и богов мифопоэзии. Ни в архаическом, ни в магическом сознании. Деревья занимают место где-то с краю, хотя значение и власть их не подлежат сомнению. Позже, в развитых мифологиях, деревья оказываются еще более с краю. Фигура человека обретает величие — несоразмерное величие — с появлением богов. Но это еще не всё. В архетипе дерева не само дерево, а его не бросающееся в глаза тайное укрытие: священная роща, священная поляна, неизвестный посторонним, полный глубоко-го значения запретный уголок, святилище — вот то важное, сакральное место, где семья, род, племя хранят свой тотем. Который, вместе со связанными с ним обычаями и ритуалами, нужно по сей день держать в тайне. Не то чтобы мы о нем не знали. Но природное сознание, обретшее герметичность и оформившееся в табу, делает такие уголки подобными появившимся позже капищам, местам, где разыгрываются мистерии и совершаются жертвоприношения. Мы знаем, в каких местах — под открытым небом или в специально выстроенном храме — происходили эти мистериальные действа, но почти ничего не знаем о том, из чего они состояли. Было нечто, о чем и позже никто не говорил. Или у человека не было возможности для этого, так как он не пережил посвящения в таинство. Голлан со своими деревьями, сосудами, избранными местами и способами освещения тоже где-то «с краю». Что же касается приемов его письма и графики, двойных структур и множественности способов видеть их, то здесь дело обстоит совсем по-другому. И речь не о том, скромен он или не слишком. Да, он скромен. Но скромность его обращена не к нам, а к топосу места, а профессиональное смирение — исключительно к мотиву дерева. Что же касается его позиции в вопросах избранного места и топоса дерева, то подобная позиция ясно прослеживается в истории живописи, от фресок Помпей до миниатюр герцога Беррийского, далее до Яна ван Гойена с его двумя дубами в огромном пространстве под затянутым облаками небом, до

Рембрандта с его древней ивой на берегу, в дупле которой занимается любовью юная парочка, до пастушков Лоррена, до Ватто с галантными сценами в рощицах, до руин аббатства посреди мертвой дубравы на картине Каспара Давида Фридриха, до зимнего сада Ван Гога, до рощ, аллей и полян Иштвана Надя, и еще далее, до фотографа-живописца Рудольфа Коппица с его двуцветными и многоцветными гумми-принтами. Тайная традиция эта пробивает себе дорогу и идет вперед на протяжении тысячелетий. Но линия ее далеко не непрерывна. Пейзажная живопись XIX века постепенно сводит значение избранного места к банальности; в начале XX века пейзажная живопись еще живет, но настойчиво демократизирует это ставшее банальным место, чтобы в последующие десятилетия вообще удалить его из каталога живописных тем — по крайней мере, на время. Постмодернистская цель этого удаления очевидна. Любое место есть место избранное, а значит, нет такого места, которое не могло бы стать культовым. Важнейшая особенность живописи Голлана — не близость к природе, но и не повторное завоевание избранного места для культуры. Мы оказываемся к его природным объектам немного ближе, чем это возможно, потому что, наблюдая их, переживаем их внутреннюю жизнь в движении. Эта жизнь не является ни соответствием, ни подобием, ни отражением структуры или духа нашей собственной жизни, но, при ее очевидной самостоятельности, эта жизнь и наша жизнь — вещи, существующие в об-щей бытийной среде, в излучениях друг друга, в одном и том же свете и в одном и том же круговращении.

2010

Золотая Адель. *О фуроре индивидуальной истерии и коллективного возмущения* [34] (Перевод В. Середы)

Это скандал. Безобразие. Какой кошмар. Издевательство. Этому нет названия. Невероятно. Неслыханно. Что за позор. Не может такого быть. Где это видано? Стыд и срам. Заявляю протест.

Нас увлекают, захватывают уже сами эти слова, идиомы. Эмоциональная кривая и кровяное давление ползут резко вверх. Человек делается немного непредсказуемым, его обуревают приятные чувства, в нем приходят в движение тысячелетия европейских скандальных хроник, он попадает в зависимость, становится наркоманом скандала. Однако сегодня, мои дорогие друзья, я скандалить не собираюсь. Если только не будет скандалом сам разговор об этом понятии, о его формах, о культуре скандала, больше того — о его способности влиять на формирование общества, о его фенотипе.

Существует два способа устроить скандал. Я мог бы, стоя на сцене, просто молчать. И немигающим взглядом впериться в темноту зала. Напряженное внимание, поерзывание, покашливание — проявления эти обусловлены местом и временем. Можно предположить, что они связаны не столько с мускулатурой, не столько с горлом, сколько с сознанием человека и его самодисциплиной. Скандальное характеризуется местом, в нем можно разглядеть эпоху, во всяком случае, скандал выходит за рамки того индивида, который его устраивает или становится его жертвой. Обстоятельства, сопутствующие скандалу, в Москве и Париже наверняка различаются гораздо сильнее, чем в Вене и Будапеште, и уж точно зависит это не от судьбы. Скорее, причина тут в географии, климате и истории. У каждого общества бывали свои эпохальные скандалы. Не говоря уже о скандальных, позорных эпохах.

Но я мог бы смотреть радостно, смотреть кротко, презрительно, безмятежно. Смотреть с ожиданием, прямо поверх голов, на ту ложу, в которой по вечерам появляется император со своей свитой. Или мог бы смотреть вызывающе, так, будто знаю что-то такое, о чем по отдельности знает каждый из присутствующих в этом зале, но никто не осмелится произнести это вслух. Хотя почти все истерически жаждут скандала, все испытывают перед ним смутный страх. Я мог бы сыграть на темном и ставшем привычным чувстве вины, и тотчас же

всколыхнулись бы залежи памяти о затонувшем историческом сообществе, вызвав из закоул-ков и напластований сознания череду семейных портретов. Так, всплыли бы гремевшие на весь мир торжества, ряды девственниц в белых платьях, пышные балы при дворе, сверкающие драгоценности, заложенные экипажи и гордые символы модерна: железные дороги, вокзалы, крытые рынки, театральные здания Феллнера и Хельмера, смахивающие на бисквитный торт со сливками, школы, больницы из красного клинкерного кирпича, безумная желтизна общественных зданий, строгий порядок государственного управления, праздничные шествия с духовыми оркестрами, банкеты, витиеватые тосты, всевозможные ордена, парадные шпаги, похоронные церемонии в задрапированных черным крепом колонных залах, факельные шествия, парадные костюмы с позументами, источающие запах лаванды и нафталина, декоративные пуговицы из полудрагоценных камней, которые, одну за другой, будет потом срезать трясущаяся вдова, чтобы, краснея, отдать в залог или, не дай бог, продать, пышные речи, торжественное открытие мостов, освящение храмов, крестные ходы с хоругвями и мощами в золоченых ковчегах, а также многоязычие, двуязычие, благословенное и невыносимое смешение языков, стабильность и безопасность и оперетта со всеми ее прелестями и распутным весельем. Или, напротив, наши замалчиваемые региональные преступления, убийства и покушения, позорные деспотические режимы, темницы и угнетение, эксплуатация, трупы в безымянных могилах, массовая резня, придворные интриги, яд, кинжал, укрывательство преступников, вероломство, предательство, грязь, смешанная с мочой, дерьмом и кровью, конские трупы и смрад мертвечины, оставленные поля сражений. Наши любовные помешательства. Ежеутренняя пара императорских кексов Катарины Шратт[35]. Мария Вечера[36]. Сисси[37] в белоснежном платье, с осиной талией. Королева венгров, наш добрый гений и покровительница[38]. Твое отсутствие — с нами. Я мог бы вас упрекать, укорять или даже грозиться.

Я скажу всё. Вам будет обидно. Будет больно. Никто не уйдет от ответа, никто. Вы все, в скандальной наготе, будете стоять у позорного столба, все до единого. И это была бы сентиментальная версия.

Или я мог бы тупо смотреть вперед, беспомощно, как человек, забывший первое предложение. Он принес с собой безупречно написанную речь, но только сейчас осознал, что оставил очки на столе. Он собирался говорить о великих экспериментах исторической интеграции и дезинтеграции, для которых Какания

на протяжении веков была одновременно пороховой бочкой и духовной мастерской. Но как ему быть без очков? Это уже — эссенциальная версия. Невозможно стоять перед массой людей, ничего им не говоря. И то, что будет единственным выходом для оратора, для собрания его слушателей станет большой ловушкой. Не следует забывать, что *скандалом* (*греч.* Σκάνδαλον) древние греки называли не возмутительный инцидент, не событие, связанное с нарушением общепринятых мнений, обычаев, этических или эстетических норм, не отрицание законов, не моральную провокацию, порождающую протест, не бунт и не самосуд, вовсе нет, а в изначальном смысле — западню, ловушку. Которую кто-то устраивает, а кто-то в нее попадает. И лишь в переносном смысле — соблазн, препятствие, преткновение. В библейском иврите это также ловушка, способ удержать кого-то.

Не более десяти секунд может пройти между возношением Святых Даров и звоном колокольчика во время божественной литургии. Не более одной минуты отводится даже великим покойникам на то, чтобы почтить их память молчанием. Оратор и его аудитория не выносят совместного молчания, они не желают участвовать в коллективной контемпляции. Иными словами — в созерцании их внутреннего времени, внутреннего фильма, внутренней крепости, внутреннего материка, устрашающего разрыва между гуманным и анимальным, между культурным и цивилизационным, между данным нам от природы и социально регулируемым, — в созерцании булькающей в глуби магмы страстей и эмоций, разевающего сразу все семь своих пастей семиглавого змея или даже менее сказочного хаоса, всего того, в чем не смог и, возможно, не сможет разобраться наш разум, да и не будет ни в чем разбираться за неимением времени, понимания, и вообще, слишком больно во всем этом разбираться, ведь все это вещи, о которых человеку не очень-то хочется слышать даже в церкви или в собственной спальне. Инквизиция. Колонизация. Религиозные войны. Работорговля. Погромы и линчевания. ГУЛАГ. Концентрационные лагеря. Он, конечно, хотел бы все это замести под ковер. Герцог Синяя Борода, конечно же, не откроет Юдифи те двери в замке, за которыми он хранит тела убитых жен, нет, он не даст ей ключи.

Хаос обладает огромной силой притяжения, точно такой же, как черные дыры в космосе. Он поглощает свет и небесные тела без остатка. Чтобы предотвратить угрозу вторжения хаоса в головы аудитории, оратор должен в своем выступлении противопоставить себя этому притяжению. Европейская музыка также строится на этом неповторимом, сиюминутном, скандальном и сакральном моменте человеческого

существования. Музыканты занимают свои места, и дирижер взмахивает своей палочкой. Перед этим ты еще можешь выбрать инструмент, тональность, диапазон, ритм, но затем тебе следует бросить вызов безучастному молчанию мироздания. Ты должен организовать героическое сопротивление, найти для этого способ. Нарушить собственное молчание. Ты не можешь желать смерти. Почему нет?

День крушения двуединой монархии — это день возрождения образующих ее наций. Смерть и рождение сходятся. Ты всегда должен голосовать за жизнь. И не можешь поступить иначе. Что означает — перед вечностью отдавать предпочтение ограниченным во времени и пространстве обстоятельствам человеческой жизни, предпочтение местному и региональному. Как можно ставить частное выше всеобщего? Между тем произошло как раз это — дезинтеграция после крушения двуединой монархии надолго восторжествовала над интеграцией. Монархия не смогла отделить государство от общества в рамках интеграционной модели. Что вряд ли можно ожидать от монархии без свершения революции, то есть без обезглавливания или хотя бы изгнания венценосной особы. Но нельзя, задавая себе вопросы, двигаться дальше то медленнее, то быстрее, — ответ все равно не придет. Ты должен диктовать темп, сыпать знаками, до отказа заполнять тишину амбивалентными нагромождениями разнообразных звуков и даже внутренней речи; чтобы от тишины в лучшем случае оставались лишь тактовые паузы и короткие промежутки между частями.

Когда ты стоишь перед публикой, даже десятисекундная пауза — это слишком, это уже настоящий скандал. На глазах у публики самый обыкновенный сбой делается скандалом, ибо напоминает нам, что хаос невозможно отрегулировать, привести в порядок, что нет разума, чтобы постичь его, нет системы, чтобы его охватить, нет агрессивной силы, способной оставить на нем хотя бы царапину. Великой надежде на торжество разума, обещанной Просвещением, скорее всего, сбыться не суждено. Хаос вновь явился, стоит у порога, готовый в любой момент атаковать нас, захватывая парламенты, банки, биржу, правительственные учреждения, улицы, отделанные мрамором залы, залитые светом хрустальных люстр. Из пещеры хаоса вырвется семиглавый дракон. Но дело даже не в драконе, а в том, что личные и групповые интересы неудержимо и незаметно пожирают, как неожиданно выяснилось, интересы общественные. Пока мы наблюдали за сказочным драконом, у нас из-под носа увели кассу. Причем на сей раз это свершилось не локально, не усилиями каких-то там местных бонз, и даже не на региональном

уровне, а глобально. Случилось это благодаря опустошающему континенты хищническому разбою, который в обыденной речи иносказательно называют промышленностью, торговлей и сельским хозяйством, а также благодаря беловоротничковой преступности, или — опять же иносказательно — криминально мотивированному поведению. Речь о том, что за последние два десятилетия была создана подчиненная удивительной логике параллельная реальность. На невиданных экзотических островах некие преступники основали свои виртуальные предприятия и, дабы их узаконить, неожиданным лингвистическим трюком окрестили легальное национальное хозяйство реальной экономикой. И получилось так, что может существовать экономика, в которой за деньгами не стоит никакого товара, в которой сырья никогда не касаются руки рабочего, в которой конечный продукт невозможно потрогать и тем не менее можно им торговать.

Всю свою многотрудную жизнь я провел, плавая между реальностью и фантазией, умудряясь не приставать ни к одному из континентов. Переплыв от одного к другому, я поворачивал назад. Я не терял этих берегов из виду, но не касался их, или почти не касался. *Navigare necesse est. — Плавать по морю необходимо*… Ко-гда мы рассматриваем реальность, никак не сообразуясь с фантазией, или когда отпускаем на волю фантазию, совсем не считаясь с реальностью, мы рискуем столкнуться с большими бедами и несчастьями. И не разыгрывайте изумление — к этому привели вы сами. Я могу только подтвердить, что вымысел может подчинить себе человека и даже массы людей. Миражи и фантазии могут надолго взять верх над реальностью. С другой стороны, есть множество материальных вещей, способных подчинить себе дух, и тогда мы становимся рабами вещей и производимых с вещами действий. И когда беда уже приключилась, то достаточно одной искры, достаточно крикнуть кому-то: «Свобода!» — и народ высыпает за ним на улицу. Причем вовсе не обязательно угнетенная часть человечества — эти предпочтут забраться на утлое судно или в кузов грузовика или отправятся выпить пива, на шопинг, на дискотеку, на матч, а за свободу сражаться пойдут люди прекраснодушные, добрые, пламенные, фанатичные, непокорные. И примкнувший к ним сброд. За свободу пойдут даже против танков. Пойдут против мировых империй.

Но против виртуальной экономики люди явно бессильны. В этом нет никакого фатума или чуда, потому что абстрактное, сущностное, сублимированное стоит в нашем мышлении на более высокой полке, чем материальное, предметное, уникальное,

единичное. Правда, надо сказать, что в иерархии идей на вершине неизменно стоит понятие Вещи, *das Ding*, а в иерархии вещного мира на вершине стабильно располагается Бог, *der Gott*, или, если мы уже отменили его, отправили в эмиграцию, мировой дух, судьба, рок, абсолют и прочие вспомогательные понятия, которые берут на себя его работу. Бог и Вещь управляют человеческими сообществами, состоя, так сказать, в персональной унии, хотя отношения их вовсе не симметричны. То, что произошло в этих отношениях за последние двадцать лет, поражает воображение. С тех пор как рухнула советская империя с ее плановой экономикой и на мировой арене в качестве одинокого (и, что главное, бесконтрольного) победителя остался свободно-рыночный капитализм с его мечтами о бесконечном росте, фикция денежного рынка, основанного на теории игр и теории хаоса, заворожила не только жаждущих поживы дилетантов, но — в еще большей степени — жаждущие капитала национальные экономики и тонущие в популистской болтовне, обещаниях, непомерных расходах и астрономических долгах демократические правительства. Математики и банкиры, исходя из анализа рисков, основанного на данных за каких-нибудь пару десятилетий, объявили продуктом фикцию. Заодно, для доходчивости, актуализировали Платонову теорию идей. Виртуальное, мол, на самом-то деле и есть реальное. И даже более подлинное, чем реальное, ибо, прикрываясь виртуальным, можно увеличивать дефициты реального. Ведь реальность — всего лишь иллюзия, слово, вопрос личной интерпретации. Пот лица твоего запаха не имеет — наверно, ты просто не моешься. Но гигиена — личное дело каждого. В продаже есть средства против потливости, а если не помогают, в конце концов проблему можно решить хирургическим путем, удалив несколько желез. Разумеется, это дорого, но ведь разбогатеть может каждый. Перестань пялиться в потолок и используй свой шанс. Ну а если ты обнаружишь, что темпы пауперизации не идут ни в какое сравнение с расширением равных возможностей, то реальность тут ни при чем, это просто твое негативное восприятие. Не унывай, будь оптимистом, не поддавайся соблазну негативного мышления. Не стыдись наркотика, который мы вырастили, без его регулярного потребления человек не обходится с незапамятных времен, мы же настолько порядочны, что за счет твоих налогов даже боремся с его производством и потреблением. Вот и курение — смертельно опасно для твоего здоровья, но покупать его следует только в торговых точках, принадлежащих правящей партии. А еще можно принимать антидепрессанты — хотя бы ради того, чтобы росла прибыль фармацевтической

промышленности, что повышает занятость, а значит, напрямую влияет на национальную экономику и общее настроение. Это были благословенные годы, когда социологи вдруг столкнулись лицом к лицу с генетиками, этологами, биологами и психологами, в духе классиков механистического материализма и натурализма (и с ярко выраженной этической претен-зией) переносившими в свои представления о человеке принципы физиологии и законы джунглей: *Fressen oder gefressen werden*[39]. Принципами функционирования животного мира и механикой биохимических процессов они объясняли деятельность аморального человека, который стремится взять под свой деловой контроль все — от семеноводства до генетических манипуляций и регулирования эмоциональной устойчивости. Они исходят при этом из поговорки: сука достается самому сильно-му кобелю; а остальные пусть наблюдают, стоя в сторонке. И думают, что так оно и должно быть, даже если ни социальные системы, ни планета Земля не выдержат подобного рода научных мудростей. Не выдержат человека, а посему человек этот должен уничтожить основные условия органической жизни. А пока этого не произошло, надо извлечь из них выгоду.

Я полагаю, что это и есть тот капкан, тот великий скандал, в который, вместе со своими демократически избранными правительствами, так замечательно угодили практически все налогоплательщики и практически все избиратели. Политический оппортунизм, принявший свои нынешние формы в годы холодной войны и мирного сосуществования, диктат так называемого позитивного мышления, которое лишает человека привычки самостоятельно мыслить и рационально взвешивать свои решения, коррупция, разбухшая до всемирных масштабов, и глобальная преступность, сомнительными благами которой, как казалось, страны будут пользоваться пропорционально своим размерам, — все это лишь подготовило почву для перехода власти к виртуальной экономике. Мне кажется, что многоуважаемые налогоплательщики и многоуважаемые избиратели, по-видимому, ни в том ни в другом своем качестве не удостоили внимания то обстоятельство, что год назад, в первые дни октября 2008 года, не только понятие реальности, но и понятие демократии были перелицованы в интересах виртуальной экономики. Случилось это на той неделе, когда Палата представителей США отменила свое прежнее решение о том, что пилюлю, которая тогда оценивалась в каких-то там 700 миллиардов, должны проглотить не налогоплательщики, а владельцы беспечных банков. Скандал имеет свойство поглощать не только действующих лиц, но и свой предмет. Скандал

сопровождается всегда шумом-гамом, взаимными обвинениями, мольбами, воплями и диким лаем полицейских и прокуроров, но спустя время никто уже и не скажет, что, собственно говоря, стряслось и каким образом был восстановлен старый порядок или установлен новый. Забывчивость и рассеянность помогают легитимизировать сомнительное с точки зрения законности происшествие. Создать впечатление, будто иначе и быть не могло. Банкиры и главы правительств устают от всех этих утомительных перелетов со сменой часовых поясов, когда они забывают, отстали они от своей жизни или, напротив, опередили ее. И все идет дальше своим чередом, стоит нам только принять, что так и должно быть. Существует законная экономика, в которой деньги обеспечены товарами, трудом, знаниями или, прости господи, потом и золотым запасом, и есть узаконенная виртуальная экономика, в которой единственным обеспечением и золотым покрытием являются деньги других людей. И когда у министров финансов спрашивают, почему до сих пор так и не урегулирована торговля фиктивными продуктами виртуальной экономики, они отвечают, что структура экономики — штука тонкая, с которой нельзя экспериментировать, не рискуя вызвать крах биржи, а вместе с ней бизнес-империй и отраслей промышленности. Это так. Однако, с другой стороны, есть основания опасаться, что за отсутствием регулирования финансовый рынок, подкрепленный отныне государственными гарантиями, продолжит надувать свои цифровые пузыри и назавтра обрушится.

Но было бы наивно думать, что участники реального сектора экономики, в своих собственных верно понятых интересах, вынуждены принимать на себя только риски чужих действий, и только с октября 2008 года. Нет. Они же несут операционные и структурные издержки универсалистской фикции свободного рынка и бесконечного роста, но при этом не участвуют в прибыли. И никогда не участвовали. Между двумя взаимосвязанными экономическими структурами и кастами, которые их контролируют, разумеется, нет непроходимых барьеров, но сообщение это осуществляется по тщательно охраняемой улице с односторонним движением. Демократические правительства в соответствии с электоральным циклом могут меняться, но двойная структура экономики измениться не может. И происходит это не потому, что кто-то так захотел, а потому, что в силу политической целесообразности вряд ли кто-то рискнет заявить, что он этого не желает. Таким образом, мы коллективно открыли для хаоса общества, организованные на принципах осмысленного труда, пропорционального товарообмена, налогообложения и социальных гарантий, и закрыть эту большую

железную дверь больше не в состоянии. Но если бы мы не открыли ее, то и тогда опустошенные океаны мало-помалу превращались бы в свалку, атмосфера земли заполнялась бы обломками спутников, с гор сходили бы снежные шапки, сползали бы ледники и совсем мало времени отделяло бы Гренландию от момента, когда она окончательно оттает и перейдет к виноградарству.

Если бы я продолжал молчать, то глухую тишину сначала нарушил бы нервный безымянный смех, сигнализирующий о паническом страхе, за которым последовало бы густое шиканье. Погодите, мол, давайте посмотрим, почему оратор молчит, подождем, посмотрим, чего он добьется своим молчанием, а в ответ немедленно раздались бы насмешливые, возмущенные, громогласные, энергичные вопли движимого страхом протеста. Один лагерь доверился бы мне, приняв — как некий эксперимент — мое предложение, другой же наотрез отказался бы, смеялся и бунтовал бы. В старых больших театрах Какании зачастую еще и сегодня можно видеть на стенах таблички с предупреждением, что трости и зонтики в зрительный зал вносить запрещается. Иногда зрители рыдают на плечах друг у друга в полном братском единстве. Можно даже сказать когда. В предсмертные часы деспотий, в преддверии революций, когда струна натянута до предела. И тогда из театра все вместе отправляются прямо на баррикады. Но бывает и так, что мнения зрителей входят в жестокий клинч; в зале одновременно звучат вопли негодования и крики «браво», горлом и ладонями противники отстаивают свою правоту. С топотом ног и свистом они ведут свою битву за «Эрнани»[40] на полях этики и эстетики и готовы размолотить свои мировоззренческие зонтики о головы друг друга. Схватки это нешуточные, они и сегодня нередко заканчиваются кровопролитием. Ибо действительно есть огромная разница между тем, (1) доверяюсь ли я стихийному ходу событий, делаю ли я ставку на свободное соперничество сил и интересов, чувств и влечений, и тогда речь идет только обо мне, все начинается и заканчивается мной, или я (2) осознанно, подвергая критическому анализу, регулирую свое взаимодействие с другими, поручая контроль над отношениями внутри общества знанию и рассудку, а то и (3) бросаю вызов силам анархии и хаоса, возводя на основе и из материала каких-то неколебимых правил стены и бастионы против набегов варваров, либо, (4) воспользовавшись всеобщим недовольством, и впрямь разжигаю революцию, дабы разрушить порядок современного и все более модернизирующегося общества, которое, основательно подсев на принцип удовольствия, в целом вполне довольно собственными

скандалами и грехами. Выбор между этими опциями так или иначе должен быть сделан.

Но я могу устроить скандал и обратным способом. Я говорю не переставая, проходит час, потом другой. Оживление в зале, смешки. Возгласы, напоминающие о том, что время мое истекло, пора и честь знать. Я должен заканчивать. Убираться. Первыми поднимаются не самые буйные. Эти любопытны. Они знают, что для хорошего скандала нужно время, клапан нужно держать закрытым подольше. Но и не самые сдержанные, ибо этих чужой произвол и высокомерие буквально парализуют и вызывают бессильное чувство ответственности. Первыми поднимаются закоренелые эгоисты. Сначала встают сидящие с краю рядов и, пригибая головы, один за другим, с непроницаемыми лицами направляются к выходу, но вскоре уже пробираются люди и из середины рядов. В их движениях не заметно негодования. Для них главное — как можно скорее добраться до спасительного выхода. Исход эгоистов очищает зрительный зал от полного безразличия, и это для зала огромное облегчение. Но я, словно в кошмарном сне, продолжаю стоять и говорить, говорить, говорить. Если эти ушли, то почему бы и мне не уйти, говорят про себя дисциплинированные. Тем временем давление скандала прорывает плотину терпения, и еще до того, как дисциплинированные снимаются с места, вскакивают на ноги вечные бунтари.

Наступает великий момент. Слышны вопли негодования, публика протестует на все лады.

Именно в такой драматический миг, в другом зале, когда скандал достиг апогея, в третьем ряду партера, у правого прохода, вдруг вскочил легендарный актер Бернхард Минетти и, обернувшись к залу, взревел вне себя от ярости. Своим мощным голосом он хотел остановить массовый исход зрителей[41]. В его поступке было нечто жертвенное, ритуальное, что одних тронуло, между тем как другие сочли, что все это — часть скандального представления. Все движения словно бы оборвались на полпути, все звуки умолкли, ошалевший людской поток застыл. Минетти был впечатляющ, но у него не было готового текста, пригодного для того, чтобы окончательно подавить восстание идиотов. Да и слишком велик был его гнев, он явно презирал эту публику, что последней едва ли нравилось. Хотя он, разумеется, знал, чего добивался. На сцене царит полумрак вовсе не для того, чтобы вы, полудурки, орущие «больше света! больше света!», ничего не видели, а для того, чтобы вам, дуракам, вам, несчастным плебеям, было видно, как выглядит сцена в такое вот тусклое утро. А Либгарт Шварц говорит тихо, хоть вы и орете ей «громче!

громче!», вовсе не потому, что громче она не умеет, а потому, что она на репетиции и в зале нет зрителей. Примерно такие слова выкрикивал он взахлеб. И верхней третью своего тела, плечами и шей, осязал при этом, что спектакль идет своим чередом и что Либгарт Шварц пересекает сейчас по диагонали пустую сцену, едва освещенную слабым рабочим светом. И правда, она что-то говорит, но понять это было бы невозможно, даже если бы в зале стояла благоговейная тишина. Но в зале был сумасшедший дом.

Театр в эту минуту держался только на неподвижной спине Либгарт Шварц и воплях Бернхарда Минетти. Они не могли уступить так дешево, они боролись. Не сдавали арену своего призвания тектоническим силам скандала, скандалистам с крепкими кулаками и старым ведьмам, увешанным драгоценностями, нет-нет. Либгарт Шварц играла для тех десяти человек, которые понимали, что и зачем они делают, а Бернхард Минетти своим телом и авторитетом защищал идею свободы выражения.

Тот, кто жил при диктатуре и глупо надеялся, что падение Берлинской стены положит конец борьбе за свободу в литературе и искусстве, ошибался, и очень сильно.

Я тоже.

Они, разумеется не сдались бы, даже не останься в зрительном зале вообще ни единой здравой души. Апостол Павел в своем Первом послании к коринфянам (1 Кор 1: 18–23) также усматривал в выражении, осмыслении, понимании ту тонкую грань, что проходит по диагонали через сферу человеческого рассудка и действия, по обе стороны которой людей ожидают ужасные соблазны и преткновения (в изначальном греческом значении — скандалы). Разум препятствует действию, иногда блокирует его, но человек не может существовать не действуя. Он должен действовать. С другой стороны, он не может отказаться от разума. Если он отказывается от рефлексии и внесения поправок, то эффективность его действий возрастает, но позднее он вынужден будет понять, что он пилил сук, на котором сидит, и поступал безнравственно по отношению к другим. То, что говорит в противовес всему этому апостол Павел, чрезвычайно рискованно, и остается крайне рискованным по сей день. По его словам, ни знаки, которые так высоко ценят иудеи, ни мудрость, которую высоко ценят греки, не имеют значения. По его словам, Бог спасает верующих не убежденностью и не знанием, а «юродством проповеди». Если это так и если вера стоит в иерархии понятий выше, чем убежденность и мудрость, то есть выше научного знания, то, конечно, дела у разума обстоят далеко не так хорошо, как надеются и к чему призывают на протяжении

вот уже двухсот двадцати лет поборники рационализма.

И тогда, говоря словами великого античного скандалиста Диогена, единственное, о чем мы можем просить царей, — отойти и не заслонять нам солнце. Но они, разумеется, и не думают отходить.

Магические и мифологические формы верований и веры, удерживающие более глубокие слои коллективного сознания, проникают в рациональное мышление, иногда скандальным образом подавляя, по сути, насилуя его. Но как бы то ни было, ранние христиане, при всем своем блаженном и неразумном рвении охватить своей верой вселенную, видели преткновения более неизбежными, чем мы видим или — в духе рационализма — хотели бы видеть сегодня. Как представляется, их взгляд на человека был более реалистичным, или более натуралистичным. Согласно логике Иисуса, «невозможно не прийти соблазнам, но горе тому, через кого они приходят» (Лк 17: 1). И ведь это не мудрость, а скорее опыт и реалистическая самооценка. Иисус в своем окружении говорит и ведет себя скандально. И не хотел бы, чтобы было иначе. За это он отдаст свою жизнь. Сократ готов сделать то же самое, по той же причине, но предпосылки его — философские. Скажем так: необходимость и боязнь скандальности, готовность к самопожертвованию ради скандальности, влечение к ней и запрет на скандальность — эта амбивалентность заложена в основу европейской культуры и скреплена двумя скандальными убийствами — убийством Сократа и убийством Иисуса. Тем не менее школа рациональной мысли стремится к ясности в отношении скандального. Под давлением рациональности даже христианское нравственное богословие, хоть и с некоторой неохотой, следует античной двусмысленности. Оно различает *scandalum diabolicum,* или активный скандал (в значении искушения), провоцирующий чужой грех, и две формы пассивного скандала, *scandalum pharisaicum* (скандал фарисейский) и *scandalum pusillorum* (скандал малых мира сего), но ни один из них не считает возможным или необходимым предотвратить. Вполне может статься, что человек руководствуется благими намерениями или здравым смыслом, но что делать, если те люди, которых он хочет предостеречь, начисто лишены благоразумия. Но бывает и так, что мое хорошо обдуманное и благонамеренное действие или точно подобранное слово подвигает невежественных людей к скандальным поступкам или соблазняет на грех.

Словом, выйти из замкнутого круга без активного или пассивного скандала едва ли возможно. Но горе тому, кто скандал вызывает. Хотя черная дыра поглотит не только

виновника, но и жертвы, и объекты скандала — всех и всё одинаково и мгновенно.

Я не думаю, что скандал является особенностью Какании, но если бы мне пришлось назвать то, что поныне объединяет народы Короны, я определенно сказал бы, что это специфическая материя их скандалов, благоговейное отношение к ним, их отточенная в барокко культовая некрофилия. Что даже согласно соннику обещает не что иное, как жизнь, проведенную в примитивном страхе смерти. Культовый страх смерти не приближает их к истории собственной жизни, а отдаляет их от нее. «*Unerlöste Nationen*», — с немалой долей иронии и злорадства восклицает Роберт Музиль, — «небогоспасаемые народы». Или как более трезво с исторической точки зрения высказывались на эту тему венгерские политологи Иштван Бибо и Ене Сюч: как государственное образование, Какания одновременно сдерживала и ускоряла процесс становления наций, закладывая при этом основы интеграционной системы европейского типа. Повседневная жизнь народов Какании по-прежнему протекает под знаком священной дезинтеграции, однако не забывают они и об интеграционном замысле и системе, да и как забыть — ведь великий интеграционный эксперимент продолжается теперь в общеевропейских масштабах. Их умы привлекает идея, которую отвергают их чувства. Поэтому они более раздражительны, более доверчивы, более обидчивы и более уязвимы, чем другие, и их нервы менее приспособлены для того, чтобы выдерживать напряжение вечной двусмысленности скандала.

По такому же пикантному поводу однажды вскочил на ноги Дёрдь Куртаг[42]. Да что там вскочил — как пантера, взлетел он на сцену из первого ряда и так отчихвостил разбушевавшуюся публику, что та сразу присмирела. Вот вам и фенотипическая разница между скандалом в Берлине и в Зальцбурге. В берлинском скандале мы наблюдали фурор индивидуальных порывов безудержной истерии, а в зальцбургском — фурор коллективного возмущения индивидов. В Зальцбурге недовольные вопли и свист, топот, хлопанье стульями и дверями, продолжавшиеся некоторое время, тотчас же прекратились, хотя пожилой венгерский маэстро в темно-синем костюме и белой рубашке, размахивавший руками на сцене, выглядел скорее забавно. Он был беспомощен и хрупок. Никто не подумал бы, что он способен укротить scandalum pusillorum. Но, возможно, именно это и сработало. Часом ранее эту самую публику он очаровал собственным произведением и тем, как они вместе с Мартой Куртаг его исполнили. За роялем сидели Филемон и Бавкида и в четыре руки раскрывали нам истоки наполненной упорным

трудом и неколебимой любовью жизни.

Кто не хотел бы увидеть себя таким? Публика была в восторге, их дуэту кричали «браво». Только он мог теперь обратить свой успех против них и защитить произведение своего младшего коллеги и соотечественника Ласло Видовски. Который вместе со своими музыкантами как раз собирался продемонстрировать, как — молоточек за молоточком, струна за струной — палачи музыки заглушают тот самый рояль, на котором он должен был исполнять свою композицию. Но как раз тишину невозможно было услышать из-за выкриков публики. У Куртага тоже не было готового текста, но он удачно выбрал первое слово, брошенное им в гудящий зал. *Schande.* Когда я говорю «удачно выбрал», то имею в виду его знание места и соответствующее драматургическое чутье. *Позор.* Еще было неизвестно, к скандальной ли музыке или к скандалящей публике относится это слово, которое в благословенной Какании каждый ребенок впервые слышал от своей бабушки в качестве увертюры к взрыву негодования. Неясно было, чью сторону займет кричащая знаменитость. В Какании это нужно знать. На чьей стороне авторитет, с которым можно солидаризироваться в скандале. В Берлине это никого не интересует. В наступившей тишине наконец-то послышалось постукивание приглушенного пианино — только звук самих ударяемых клавиш, без струн. Разумеется, это минимум миниморум, но каждый, родившийся при диктатуре, знает, как много значит даже такая малость. Это надежда, пусть зыбкая, на сохранение здравомыслия. Сопротивление. Риск. Отрубленные руки китайского музыканта, играющего Бетховена. В диктатурах власть имущие гораздо чувствительнее реагируют на каждый нюанс художественного выражения, чем плебс в социально сбалансированных демократиях. Куртаг не удовлетворился произведенным эффектом, он хотел сделать речевую ситуацию более ясной и обращенной к каждому лично. Как вам не стыдно, прокричал он публике, это какой-то позор — то, что вы вытворяете. Запинаясь от гнева, он лепетал со сцены что-то вроде того, что они глумятся над униженными и оскорбленными, надругаются над трагедией, болью, утратами. И, закончив, уступил тишину последним глухим ударам клавиш и тем немногим, кто встретил триумф рояля аплодисментами.

В связи темой скандалов я не буду сегодня говорить о кардинале-педофиле Гроэре и о некоронованном короле политической порнографии Йорге Хайдере. И лишь вскользь упомяну о ста тысячах рождественских открыток, которые хорватские соотечественники — надо думать, в благодарность за убийства — направили в великий праздник христианской любви

генералу Готовине, отбывающему срок в тюрьме голландского Схевенингена. Не хочется поминать также о скандале с фотографиями голого чешского премьер-министра Тополанека, сделанными в сардинской резиденции его итальянского коллеги, потому что еще меньше хочется говорить о Сильвио Берлускони. И уж тем более — о словацком премьере Мечьяре. Еще хотелось бы промолчать о печально известной секретной речи премьер-министра Венгрии Ференца Дюрчаня. Из чувства патриотического долга скажу лишь, что в общественном мнении его секретная речь стала вопиющим скандалом, скорее всего, потому, что он рассказал в ней однопартийцам о жульничестве в своей собственной партии, о казнокрадстве внутри своей собственной партии, о лжи своей собственной партии и своем личном участии в этой лжи, что, по принятым в благословенной Какании светским правилам, непозволительно делать даже в узком кругу друзей[43].

На старости лет я все больше склоняюсь к мысли, что без приключений, отражаемых в художественном творчестве, человеческие поступки как таковые ничего не стоят. Ибо единственным предметом, который не только не поглощает, но раскрывает и верно сохраняет собственную скандальность, является произведение искусства. Не произведение искусства вообще и далеко не каждое произведение, а всегда только одно конкретное. *Goldene Adele — Золотая Адель.* Это название я упоминаю вовсе не из-за скандальной истории, связанной с утратой и позднейшим возвращением полотна наследникам по решению суда. Я просто говорю о цветном портрете, писанном маслом, с обилием золотых и серебряных тонов, размером сто сорок на сто сорок сантиметров, подписанном и датированном. Скандал находится между привычным порядком и хаосом. Он указывает на момент в пространстве и времени, где и когда привычный порядок больше не может защитить человека или общество от вторжения хаоса. Произведение искусства — конечно же, далеко не каждое, но, например, *Goldene Adele* — системным образом разрешает нам то, что общество не может позволить ни себе, ни художнику. Иконизировать эротические силы и чувственную энергию конкретного человеческого существа, петь осанну святому святых — его *ординарной* единственности, и все это представлять на всеобщее обозрение. Для этой эмблематичной картины, украденной нацистами, экспроприированной демократическим государством, возвращенной семье через суд и вывезенной из Какании в США, Рене Прайс, которая руководила нью-йоркской выставкой, подобрала графические материалы Климта. Разнообразные материалы, этюды и наброски. В самых ранних рисунках,

сделанных в венском художественно-прикладном училище, мы видим работы молодого чело-века невиданного таланта, которому нечему было учиться. Не родись чуть позднее Шиле, мы могли бы сказать, что такие таланты появляются только раз в столетие. Но как только он покидает училище, становится очевидным, что как рисовальщик он не имеет понятия, что ему делать со своим талантом. Он ищет, но не может найти свой предмет, не может найти ничего примечательного. Как будто именно его способности не дают его поискам увенчаться успехом. Он умеет все, но во всем — пустота. Он на верном пути к тому, чтобы стать одним из великих пустоголовых придворных художников этого лучшего из всех возможных миров — Какании, который со вкусом отдекорирует все что угодно и не устает принимать сыплющиеся на него комплименты публики. Рене Прайс, в разумно дозированном количестве, представила в экспозиции также листы, на которых Климт, повинуясь скорее запястью, чем разуму, все же нашел единственную тему своей живописи. И достаточно было понаблюдать за посетителями выставки, чтобы понять, что эти эскизы скандальны во всех смыслах этого слова. Скандальны не только тогда и там, не только для нас, а во все времена, везде. Скандальны не потому, что они оскорбляли моральные представления того времени и изображали то, о чем художнику нельзя было даже думать, а потому, что эти эскизы восхищают своим совершенством, волнуют, захватывают, искушают и будоражат, и остаются таковыми везде и во все времена.

Кто захочет у всех на глазах погружаться в просмотр подобных произведений искусства? Никто. Какое-то время спустя я смотрел уже не на графические листы, а на женщин, мужчин и детей, которые на эти листы смотрели. Некоторые делали вид, что не видят того, что видят. Некоторые делали тот же вид, но потом осторожно оглядывались. Кто-то пятился. Кто-то позднее тайком возвращался. Кто-то, не веря своим глазам, наклонялся поближе и долго не отходил. Были дети, которые всё замечали издалека и тянули за собой отцов, а те в ужасе, но не привлекая к себе внимания, тащили отпрысков дальше. Были и такие, кто пересмеивался со своим спутником, но потом возвращался один и не отрываясь смотрел с серьезным и даже мрачным лицом. Смотрел на женский половой орган, раскрывшийся от прикосновения вытянутого женского пальца. На половой орган, скрывающийся в мягкой гуще лобковых волос. На раскрытую вульву между раздвинутыми ногами. На то, что за сорок лет до этого Гюстав Курбе изобразил как начало мира (*L'Origine du monde*). Как нечто столь же великолепное, обнаженное, тревожаще

розоватое, ранимое и загадочное. Все искусство Климта с его трогательной наивностью и неподкупной художнической проницательностью организовано вокруг неожиданно обнаруженного истока мира. И уже по эскизам понятно: ничто иное рисовальщика не интересует, все остальное — физическая среда, душевное состояние, природное окружение, человеческие характеры, социальная обстановка — случайно, неинтересно, второстепенно, проходит мимо него по касательной и не волнует его как художника. Но в этой единственной точке его интерес загорается, глаза и руки работают сообща с невиданной интенсивностью. Из его биографии мы можем установить, предположительно за какой промежуток времени он дорос до скандального открытия. В апреле 1897 года он начал переписываться с Эмилией Флёге, свояченицей его рано умершего младшего брата, и провел лето в семье Флёге, рисуя пейзажи, в которых сочные цвета и пышные формы растительности, покрывающей всю картину, производящей впечатление драпировки, орнамента, поглощают сам пейзаж. С этих пор он позволяет природе поглощать его самого. Пейзаж — это я, мог бы сказать он. Он еще не бывал в Равенне, но то, что позднее он обнаружит там — византийский орнамент, византийскую иконографию, чопорное убранство, скрывающее несуразные формы, и жесткие драпировки, он заранее обнаружит в себе. И таким образом, как ни странно, он обнаружит в Какании не то виртуальное место, которое она неизменно приписывала себе, а ее реальное положение как промежуточного региона Европы, зажатого между Византией и Римом. Процесс творческой самореализации достигает кульминации два года спустя, в то изобилующее событиями лето, когда его модель Мицци Циммерман рожает ему сына; тогда же он возвращается из поездки в Италию с Альмой Шиндлер, а еще часть лета проводит снова с Эмилией Флёге. В следующем году из-за фрески «Философия», выполненной по заказу Венского университета, на его голову обрушивается публичный скандал, хотя он раскрыл в ней еще далеко не все, на что был способен.

«Золотая Адель» воспевает индивидуальное, женское, восхитительное, уникальное, но при этом показывает также искусственное, техническое, массовое. Покровы, орнаменты, драпировка с неукротимой мощью природы заполняют плоскость картины, скрывая за декорациями телесное. В качестве откровенного знака Климт оставляет на платье Адели только пятнадцать всевидящих глаз Бога. Шиле, напротив, срывает покровы с тел, его обнаженные фигуры лишены рук, ног, их изможденные лица искажены мучениями. Они горят и краснеют

от лихорадки. На сцене истории остаются их изуродованные, кровоточащие торсы. Оба художника умирают в год, когда кровавая авантюра двуединой монархии подошла к скандальному завершению. Австро-Венгрия растратила все резервы, всё пожрала, уничтожила, и единственное, что ей оставалось, — молча рухнуть 28 октября 1918 года. На вопрос же о том, обусловлены ли многочисленные схождения и связи духом места или, напротив, это Климт, Шиле, Тракль, Кафка, Малер, Цанкар, Ади, Крлежа, Мориц, Гашек, Ольбрахт, Витгенштейн, Яначек, Аттила Йожеф, Барток, Веберн, Косовел, Мушич, Куртаг, Лигети, Яндль, Бернхард и все остальные определили дух места, — на этот вопрос мы, конечно, сегодня ответить не сможем.

Или, по крайней мере, я не могу.

2009

Тайный автопортрет писателя

Гоголь
(Перевод В. Середы)

Переплет на ощупь шероховатый, на сером фоне — оттиснутое золотом имя автора, черным — название книги, под ним, в золоченой овальной рамке, — черный силуэт писателя. Обложка замызгана и украшена двумя внушительными, по меньшей мере тридцатилетней давности жирными пятнами. Некогда кирпичного цвета коленкор корешка полинял, но все еще держится, точнее, удерживает вместе готовые рассыпаться пожелтевшие страницы. Эта книга — моя.

«Мертвые души» изданы в 1952 году в Будапеште, к столетию со дня смерти автора, издательством «Уй Мадьяр Кёньвкиадо» в переводе Эржебет Девечери-Гути.

Не знаю, чем объяснить, что книга для меня дорога — да что дорога! бесценна, незаменима! — как она есть, именно в этом ее состоянии. Дорога глазам, обонянию, пальцам. Как в давно обжитой комнате, я знаю, что где в ней находится. Эта комната — моя детская. Не помню, сколько раз я ее читал. Раз десять? Не имеет значения.

И всякий раз — без особой причины, как вот теперь. Ненароком, случайно открыть и снова прочесть начальную фразу: «В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, — словом, все те, которых называют господами средней руки».

И вот уже «среднее» делается особенным, необыкновенным. А сие означает, что всякое среднее, заурядное, как вышеозначенный господин, втайне содержит в себе необыкновенное. Ведь исключительность и необыкновенность вещам придает не их странность, мнимая или действительная, а то, что мы обратили на них внимание и стали разглядывать.

В той или иной вещи занятно не то, что она заурядна, а то, что наш зашоренный взгляд воспринимает вещь исключительную как заурядную, хотя сами мы в своей заурядности все время мечтаем о чем-то необыкновенном. Когда же мы обращаем на что-то свое внимание и начинаем это разглядывать, то не можем делать это безучастно, участие же, хотим мы того или не хотим, рождает сочувствие. Однако сочувствие наше не означает пристрастности, приговора, ведь мы всего лишь беспечные, до смешного наивные, пускай преисполненные сочувствия и

жаждущие его созерцатели, путешествующие по необозримому царству мертвых и живых душ.

Таким образом, существует, с одной стороны, замкнутое пространство физического естества, индивидуального тела любого из нас — тела странного, заурядного и вместе с тем необыкновенного, «не красивого, но и не дурного, ни слишком толстого, ни слишком тонкого», а с другой стороны, — пространство необозримое, совместное царство мертвых и живых душ, в котором все странности заурядны и все заурядное исключительно и по которому мы путешествуем на той самой довольно красивой рессорной небольшой бричке.

Осмысленный приговор может родиться лишь там, где с более высокой точки зрения всякий приговор не имеет смысла. Я не знаю более беспристрастного, точного и уравновешенного писателя, нежели Гоголь. Но вот передо мною последние, бог весть сколько раз читанные фразы книги: «Как русский, как связанный с вами единокровным родством, одной и тою же кровью, я теперь обращаюсь к вам. Я обращаюсь к тем из вас, кто имеет понятье какое-нибудь о том, что такое благородство мыслей. Я приглашаю вспомнить долг, который на всяком месте предстоит человеку. Я приглашаю ближе рассмотреть свой долг и обязанность земной своей должности, потому что это уже нам всем темно представляется, и мы едва…»

В моей книге, в этом старом издании, за многоточием стоит звездочка, а внизу страницы — сухое примечание редактора: «На этом рукопись обрывается». И я понимаю, что если сей беспристрастный, точный и взвешенный писатель вынужден был прерваться на середине фразы, то упомянутое необозримое, неохватное и сумрачное пространство действительно существует, что приговор — есть, хотя и не наш; и то, что ему удалось рассказать обо всем об этом, не что иное, как сущая правда.

1984

О человеческом и анимальном (Перевод О. Балла)

Ранние записи Камю дают нам возможность проследить историю возникновения «Постороннего».

Первая запись — в августе 1937 года. «Мужчина, искавший свою жизнь там, где ее ищут обыкновенно (брак, карьера и т. п.). Листая модный каталог, он замечает, насколько чужд жизни (такой жизни, как ее показывают в модных каталогах)».

Последняя запись — в мае 1940-го: «„Посторонний“ закончен».

Кроме этого двадцатишестилетнего преподавателя философии, несомненно, не было человека на земле, который мог бы сообщить самому себе об историческом событии такого масштаба суше и сдержаннее. Тоненькая книжка вышла в июне 1942 года и означала возникновение романа нового типа. Мир, естественно, не был готов измениться. Но ведь Камю занимался именно тем, от чего мир, отбросив все культурные тормоза, рухнул в глубокий обморок: сущностной анимальностью человека. Для того чтобы книга Камю смогла изменить наше устоявшееся представление о феномене человека во всех отношениях, потребовались десятилетия. Но я бы не сказал, что все это заметили.

Предложения в романе нового типа коротки и лишены украшений. И это — не следствие риторических представлений. Камю — не стилист. Экономность его предложений определяется не психологической чувствительностью, не богатством социологических познаний, не страстной социальной ангажированностью, не так называемыми темами и предметами их, но способом и глубиной философской выделки этих предложений. Камю — автор брутальный, он не интеллектуал. Он ремесленник. Чем основательнее предварительная аналитическая работа, тем короче, тем весомее отдельные предложения. Он мрачен. В связи с ним обыкновенно упоминают Монтеня и Паскаля, но, по-моему, его анализ — скорее аристотелевский, кантианский, открывающий «durch Zergliederung alle Handlungen der Vernunft, die wir beim Denken überhaupt ausüben», «посредством расчленения все действия разума, которые мы вообще совершаем при мышлении»[44]. Первейший предмет его высказываний — не поведение человека, не поступки его, а суждения. Камю занимается паузами мышления, огромными провалами в нем, разделяющими в человеке его человеческие

соображения и его же анимальные действия.

У романа — единственный главный герой, он же — повествователь от первого лица единственного числа. Действие едва распространяется за пределы того, что может быть рассказано с точки зрения повествователя в единственном числе первого лица. Тем не менее книга говорит о такой духовной области, которая в момент совершения действия зрению героя недоступна. Внимание читателя Камю привлекает не индивидуально-психологическими особенностями повествователя от первого лица, но собственными философскими взглядами.

Роман Камю прерывает великое индивидуально-психологическое течение европейской литературы. У него психологическое значение предложения следует из философского его значения, а не наоборот. Таким образом он воссоздает писательское всемогущество, от которого как будто бы отказался, на новом, более высоком уровне.

Но и в шедеврах есть тонкие трещины. Уязвимее всего шедевры там, где особенно сгущаются их достоинства. Автор должен как-то разрешить такую ситуацию, но фактически средств к этому у него нет. Не потому, что их нет именно у него: их вообще не существует. Камю прекрасно отдает себе отчет в том, что аналитическая культура Мерсо существенно превосходит таковую у типичного мелкого алжирского чиновника. Или, скорее, наоборот. Если бы философская культура Мерсо действительно была такого уровня, тогда, по всей вероятности, он, подобно самому Камю, не совершил бы своего поступка, а всего лишь вообразил бы его. Это противоречие неразрешимо в принципе. И все-таки. Камю в облике журналиста появляется в зале суда, и в его внимательном взгляде Мерсо узнает самого себя. А мы узнаем его. Это не то непременное положение французской литературы, согласно которому мой герой, в данном случае — убийца, это я сам. В единственный на всю книгу самоироничный жест Камю заключает наиболее категоричное антропологическое суждение этой книги. Он утверждает не то, что каждый — убийца. Это и не было бы правдой. Он утверждает, что исключений нет.

«Сегодня умерла мама».

Уже первое, широко известное предложение, открывающее роман, действует на уровне, отстраненном от личности повествователя. У меня нет необходимости отождествляться с человеком, мать которого умерла. Но я и не могу не отождествляться с ним, потому что и у меня была — или есть — мать. Если я сталкиваюсь с кем-то на таком уровне безличности, я не обязан проявлять интерес к его обстоятельствам или условиям.

Он присутствует как человек, а не как личность, в этом качестве я и буду сопровождать его в романе. Сущностное совпадение я чувствую не только при виде различий.

Камю поступает образом, в точности противоположным Бальзаку в «Человеческой комедии». Он исходит не из того, что в человеке есть нечто человечное, нечто такое, что можно было бы отождествить с желаемым, с моральным благом и по сравнению с чем в нем есть и нечто анимальное, должное быть квалифицированным как зло. Анимальное он считает основой человеческого существования. Человечное же он видит в том, что человек способен задним числом опознать аномалию в совершенном им поступке. Или, напротив, человечность появляется у него как мимикрия. Он надевает ее на себя как личину, как латы, чтобы защитить свое беспощадное анимальное начало от собственных моральных суждений. В точности так, как делает это в романе судья. Камю был бы моралистом в том случае, если бы утверждал, что его писательское признание этого обстоятельства создаст для нас, читателей, возможность обратить этот порядок. Что от этого признания мы будем лучше. Но он этого не говорит.

«Посторонний» — еще и потому исключительно дорогая мне книга, что я родился в год ее выхода, под ее зловещей звездой. Я часто ее перечитываю — то в чудовищном венгерском переводе, то в оригинале. При чтении я всякий раз не могу освободиться от подозрения, что Альбер Камю все-таки убил какого-то араба.

И даже если убил не он — это не так уж многое меняет.

1999

Оболочка
(Перевод В. Середы)

Наверняка было бы заблуждением утверждать, будто я получил атеистическое воспитание.

Бога попросту не было.

Я и знать не знал, что слово, поминаемое в мольбах и ругательствах, может иметь какое-то отношение к некоторым моим чувствам.

У меня были, да и сейчас есть определенные чувства, достоверно высказываться о которых я способен только молчанием.

Слишком многое должно было произойти, чтобы чувства эти сгустились до конкретных, имеющих словесное выражение впечатлений.

И слишком многое должно было произойти, чтобы впечатления эти обрели комфортную привычность дискомфортного состояния покинутости.

Сегодня я уже знаю, что привычность эта есть дар, полученный мною в придачу к рождению.

Достоверно молчать о чувстве я способен лишь при условии, что смогу словесно оформить событие, через которое я пришел к переживанию этого чувства.

Событие — внешняя оболочка: Бог — внутри ее.

Сегодня, когда я пишу эти строки, мне исполнилось тридцать пять.

Однако на основании каких таких вычислений я пришел к выводу, что достиг середины земного пути?

Разве можно определить половину чего-то, о чем я не знаю, какова его полная величина?

Поэтому в том событии, о котором я буду словесно повествовать, всегда будет присутствовать эта недостающая часть.

Я могу дать почувствовать только ее детали.

Но ощущаемое отсутствие — разве не форма присутствия.

Вот об этом и речь.

Однозначность веры лишила бы меня уверенности в недостающей части.

1977

Уместно ли будет сказать? (Перевод В. Середы)

Уместно ли будет сказать, что я прикоснулся к Библии прежде, чем Библия коснулась меня? Сколь разное миропонимание отражается в том или этом высказывании! Ведь есть точка зрения, будто в центре всего мироздания стою я, а все прочее я оцениваю в зависимости от его влияния на меня и приносимой пользы; но есть и другой взгляд, согласно которому мироздание оценивает меня в зависимости от моего влияния и полезности. Иными словами, являюсь ли я господином и создателем мира, или это у мира имеется господин и создатель.

Я отчетливо помню тот давний день, когда впервые у меня перехватило дыхание от подобных вопросов. В доме — мертвая тишина, стоит прохладный, ветреный, пасмурный день конца лета. Мне было, кажется, лет двенадцать, не больше; я был нелюдимым, но отнюдь не забитым мальчишкой, жадно читавшим всё, что только попадалось под руку, и с еще большей страстью размышлявшим о тех впечатлениях, которые выносил из чтения. Мир представлялся мне в виде живого романа, романа огромного, который еще никем не написан, но в принципе может быть создан. Роман, как известно, имеет начало и завершение, и его автор оказывается не между началом и окончанием, ничего подобного — это он решает, каким быть началу и к какому финалу оно должно привести. В голове вольномыслящего человека роман — не скроенная по нашему усмотрению копия мироздания, но само мироздание. Правда, такого романа, который и впрямь был бы мирозданием, еще никто не создал, но именно потому и пишут бесчисленные писатели свои бесчисленные романы, чтобы однажды — я не могу знать когда — такой роман обязательно появился.

Я родился и воспитывался в семье, где, по меньшей мере последнюю сотню лет, наше мировоззрение определяли правила и традиции вольномыслия. Что вовсе не означает, будто в нашей семье не было людей верующих и богобоязненных, но, именно в духе благородных традиций свободомыслия, никто из нас не придавал этому особого значения — приблизительно так же, как не было ничего особенного в том, что одна из моих тетушек блондинка, другая — толстушка, один дядюшка носит на внушительном животе цепочку от карманных часов, а другой во время еды отвратительно чавкает. Ну нельзя же сравнивать яблоко с грушей, разве что можно сказать, что и то и другое —

фрукты. А раз так, то казалось, что если одна книга называется «Война и мира», а другая — «Золото в грязи»[45], то нет ничего удивительного или особенного, если на корешке третьей книги значится: «Святая Библия». Книга не очень большого формата была переплетена в черный кожзаменитель и от других отличалась разве что тем, что текст в ней был напечатан на необычно тонкой бумаге мелким убористым шрифтом и в две колонки.

Эту книгу я выбрал в тот памятный день среди прочих книг. Возможно, что прикоснулся я к ней не впервые, ведь читал я взахлеб, не успевал дочитать одну книгу, как подыскивал следующую. Причем было неважно, понятно ли мне прочитанное, и я не припомню книги, которую пришлось отложить лишь по той причине, что она недоступна моему пониманию. Когда ты чего-то не понимаешь, то главным твоим впечатлением как раз и становится непонимание, и впечатление это может доставить такое же наслаждение, как понимание.

В первой фразе этой книги вроде бы не было ничего непонятного, и все-таки у меня было чувство, что я должен отказаться от самого себя, чтобы понять ее. Точнее сказать, отказаться нужно было ото всех своих знаний, чтобы дать волю чувствам, о которых я прежде и не догадывался. Первые фразы всякой книги я смаковал всегда в комнате родителей, стоя у книжных полок. Мне важно было определить, увлечет ли меня, после первой, следующая фраза книги. Если книга не увлекала, я ставил ее на место, если же возбуждала мой интерес, то я уносил ее к себе в комнату. Но в этой книге первая фраза настолько потрясла меня, что я не мог сделать ни того ни другого. «В начале сотворил Бог небо и землю». Я тупо уставился на слова, потом поднял голову. В этот ветреный и прохладный день конца лета небо было затянуто тучами. В доме — как и в душе моей — все замерло. Казалось, будто прежние мои представления о мире не протянут до следующего мгновения, ну а если я прочитаю и следую-щую фразу, то все мои знания навсегда потеряют силу.

Я аккуратно опустил книгу на сверкающий черным лаком письменный стол моей мате-ри. Во мне еще теплилась какая-то надежда, и я принялся за следующую фразу. Из прочитанных уже книг я знал, что нередко та или иная фраза стоит на странице лишь для того, чтобы затем, в последующих предложениях, можно было более эффектно и остро, глубоко и решительно ее опровергнуть. Отрицание в этих книгах не только указывало на то, по какому пути не следует двигаться нашей мысли, но и предлагало путь правильный, дабы читатель мог наслаждаться соблазнами духа противоречия, будучи убежденным в верности

избранного направления. В этой книге, однако, и вторая, и третья, и четвертая, пятая фразы, которые я пробежал глазами, не только не опровергали первую, но логически продолжали ее. Несомненно, особое значение имел и тот факт, что книгу я читал, не покидая комнаты родителей. Я не мог позволить себе самозабвенное чтение, ибо красноречивое отсутствие опровержения первой фразы могло подорвать во мне доверие к науке. Я закрыл книгу и поставил ее на место.

Прошло, кажется, несколько недель, а может, и месяцев, точно не помню. Запомнилось только бесконечно длинное время, заполненное трепетно оберегаемой тайной. Книга манила меня к себе, как муху — сахар. Я возвращался к ней вновь и вновь. И ни один из моих грехов не вызывал во мне столь острого чувства вины, как нелегальное чтение этой книги в тишине родительской комнаты. Я даже не осмеливался спросить у родителей, почему они держат эту книгу на стеллаже, среди других своих книг, как не мог спросить и о том, почему они хотя бы не запретили мне читать ее, поскольку по правилам свободомыслия не существует запретных книг — взвешивать и оценивать правдивость и действенность идей и мыслей я должен самостоятельно. Поэтому я читал и читал, хотя вскоре пришлось понять, что я никогда не смогу дочитать эту книгу. Впервые в жизни я задал себе вопрос: что со мной будет? Что будет, если я внутренне разуверюсь в том, чему меня учили родители? И что со мной будет, если я не поверю в то, что можно почувствовать в этой книге? Что со мной будет, если чувство это окажется сильнее моего знания? И что со мной будет, если я пойду на уступки знанию, в истинности которого я убежден уже далеко не в той мере, как прежде?

Никогда, ни тогда, ни позднее, я ни с кем не делился этим переживанием. С теми, кого я больше всего любил, говорить о нем я не мог. Я боялся довериться им, боялся услышать возможную критику. И боялся за них, желая уберечь от этой их критики их самих. И конечно, не мог отказаться от их любви — так же, как от любви, которую испытывал к родителям сам.

Как-то раз я стоял в одиночестве в нашем саду, и необходимость выбора обрушилась на меня с такой силой, что колени мои подломились и я упал на землю. Я не смог сделать выбор.

Вместе с тем мое «я» раздвоилось, и другое, более дальнее «я» с наслаждением наблюдало за моими физическими страданиями. Нравственный кризис не кончился и с безвременной смертью родителей. История последующих пятнадцати лет была историей отрицания, сомнений и, конечно, знакомства — в любом случае я не тот человек, который способен положить конец какому бы то

ни было кризису.

Но об этом как-нибудь в другой раз, если придут времена, когда из-за веры или неверия не нужно будет испытывать ни стыда, ни, напротив, гордости, когда веру или сомнение не нужно будет носить как клеймо позора или партийный значок; если придут времена, когда эти деликатные и с таким трудом обретенные слова будут означать только то, что они означают.

1990

Тайный автопортрет писателя [46] (Перевод О. Балла)

Если бы мне пришлось выступать с речью, я бы чувствовал себя сверх меры несчастным. Самое большее, что я могу, — это думать вслух. Мне хотелось бы подумать вслух об одной встрече. О незаметной, скромной, великолепной встрече.

Прошу вас, представьте себе, как обвиняемого вводят в переполненный зал суда.

Я имею в виду одного совершенно определенного обвиняемого. Того, кто убил араба и сам не знает, почему он это сделал. В тот день, должно быть, чересчур раскалилось небо или солнце ослепило его. Сам он говорит, что все из-за солнечного света. *«C'était à cause du soleil».* Что, однако, смешно, и он сам это чувствует. Прокурор приходит к выводу, что у обвиняемого пустое сердце, что само его сердце — преступник, а исповедующий его священник считает сердце обвиняемого попросту слепым. Прежде чем приведут в исполнение смертный приговор, осужденный сам рассказывает нам о той особенной встрече, о которой и я хочу вам сейчас рассказать словами учителя моего учителя.

«Журналисты уже держали автоматические ручки наготове. У всех у них вид был равнодушный и несколько насмешливый. Однако один из них, много моложе других, в сером костюме и синем галстуке, не взял в руки перо и все смотрел на меня. Я заметил, что у него немного асимметричное лицо, но меня поразили его глаза, очень светлые глаза, пристально смотревшие на меня с каким-то неизъяснимым выражением. У меня возникло странное чувство, будто это я сам смотрю на себя». *«Et j'ai eu l'impression bizarre d'être regardé par moi-même».*

Но кто это — тот, в чьих глазах убийца видит самого себя? И если этот слепосердый убийца видит самого себя в светлых глазах незнакомца, то не должен ли этот интересующийся им незнакомец точно так же увидеть себя в глазах убийцы? Кто это, принимающий все риски такой глубокой и взаимной опасности?

И что они видели? Один в другом — собственное внимание, другой в другом — собственную слепоту? И если между ними двумя смогла возникнуть эта мгновенная взаимность, могли ли они после этого называть друг друга посторонними? Или, если внимательный наблюдатель даже после такой взаимности называл бы другого посторонним, не остался бы тогда и он слепосердым? Если же, напротив, он узнаёт в другом слепоту

собственного сердца, тогда какое моральное различие он должен провести между убийцей, совершившим свой поступок со слепым сердцем, и призванным представлять интересы жертвы прокурором, который своим слепым сердцем следит за тем, как убивают убийцу?

Надо признать, это довольно новый вопрос. И если мы оглянемся на этот наш прекрасный XX век, на этот наиболее уничтожающий и убийственный век в истории человечества, тогда ответ не так уж и на поверхности, как мы хотели бы надеяться. Со смертью убийцы станет ли смерть жертвы более или менее весомой? Кто здесь выносит суждение, о ком? И разве тот, кто не дерзает выносить суждение, но всего лишь внимательно наблюдает за этим древним чудовищным ритуалом слепосердых чужаков, который передоверяет убийство институтам, — не обыкновенный убийца?

Есть у меня и еще один вопрос. А не тождествен ли этот безымянный судебный журналист, в светлых глазах которого убийца на мгновение узнал самого себя, тому знаменитому писателю, который в своем романе о слепоте сердца написал об этой взаимности ту самую единственную, блестящую фразу? Кто я такой, если я узнаю себя в глазах другого? Существую ли я, если я не узнаю себя в глазах другого? У меня, во всяком случае, нет ни малейших сомнений: в этой фразе писатель рисует тайный автопортрет. Я — незнакомый мужчина, который носит серый пиджак с синим галстуком, глаза у меня светлые, лицо немного асимметричное, и в глазах незнакомого убийцы я на мгновение увидел себя.

Этот писатель издал свой роман в том самом 1942 году, когда я родился. Для моего учителя он стал учителем. В том году, когда писатель погиб в автокатастрофе, а я, восемнадцатилетний, впервые прочитал его роман, я еще не мог знать ни того, кто станет моим учителем, ни даже того, что учителем моего учителя, которого мне еще предстояло избрать, стал именно он. И мой учитель тоже не мог знать, что я могу стать его учеником, поскольку не знал обо мне вообще ничего и не слишком-то жаловал учеников. Но я все-таки принял решение. В этом романе, сухом до безучастно-сти, в этой сверкнувшей в нем фразе я увидел собственное слепое сердце. Можно сказать, решение я принял прежде, чем мог что бы то ни было узнать. Это тоже составляет часть исключительной встречи. Учителем моим стал Миклош Месей[47], чьим учителем был Альбер Камю. Запутанная система тайных связей и скрытых взаимозависимостей европейской литературы. Мы можем пользоваться ею и без того, чтобы много знать о ней. Эти тайные связи не знают языков, не

знали, не знают и не будут знать политических границ. Эти тайные связи остаются нетронутыми даже тогда, когда вокруг них снова и снова переворачивается этот слепой мир.

Читая, я ищу таких людей с ясным взглядом, которые навязчиво повторяют: мадам Бовари — это я, Раскольников — это я, Моосбругер — это я, Тартюф — это тоже я, и Гарпагон тоже я, и даже чудовищный Ричард — и тот я. Эти люди как будто утверждают, что они — это не только они, а что они — в первую очередь вообще не они. И как будто на самом деле у них есть образ, предназначенный для общественности, и есть тайное лицо. У меня, по крайней мере, не раз возникал вопрос, а какая же их роль — истинная? Или кто они вообще? Вижу ли я их тогда, когда смотрю им в глаза, или, скорее, тогда, когда читаю? Когда я вижу маску, а когда — лицо? Что истинно — их предъявляемый образ или их тайный автопортрет? Потому что трудно принять утверждение, согласно которому этих людей я на самом деле не вижу никогда.

Если, повинуясь любопытству, мы станем подсматривать за этими серийными убийцами, изменниками, ворами и обманщиками в их тайных кельях, мы и тогда будем ненамного умнее. Дни свои они влачат в одиночестве. Сядут, встанут, иной раз черкнут что-нибудь на бумаге, потом вычеркнут. Почесываются или попросту пялятся в пустоту. Небритые, по губам размазана вчерашняя помада, вонючие, запущенные. Кельи их наполняет не самый приятный запах всех мыслимых человеческих испарений. При виде этого зрелища самое большее, что можно сказать, будучи в здравом уме, — что куда презентабельнее быть манекеном, а быть министром — куда приличнее. Но если уж кто-то изберет себе это занятие, тогда, конечно, у него может быть синий галстук, серый пиджак, асимметричное или симметричное лицо, но скажет это о нем немногое. Потому что он должен стать не только единственным субъектом своего занятия, но и единственным его объектом и местом действия. От него останется ровно столько, сколько дорог он пройдет своими фразами, бродя среди пространств своего опыта и воображения. О самом себе он должен утверждать: меня нет, а также — я есть только тогда, когда это не я.

Сейчас, например, я тут стою, веду пристойные разговоры. Этим, однако, я никого не хотел бы вводить в заблуждение. И, получая эту действительно значительную премию, в качестве благодарности я могу сказать лишь то, что, повинуясь своим склонностям и влечениям, избрал себе учителя, который избрал учителя себе, и хотя я не мог ничего об этом знать, учителя я избрал себе такого, который себе избрал такого учителя, который

увидел себя в глазах убийцы. И мой учитель тоже видел себя в другом человеке — то в убийце, то в жертве, то в своем учителе. Но это еще не дает мне гарантий ни того, что я прошел своими фразами этот путь между опытом и воображением, ни того, что мне удалось написать свой тайный автопортрет.

Должно быть, нет такого слепого сердца, которое хоть на один момент не обрело бы зрения. И в этом слепом мире обретенная взаимность, возможно, единственное наше средство, при помощи которого с отсутствием взаимности, с отчуждением возможно все-таки справиться. Они точно это средство нашли. Это и моя единственная надежда. Но слово надежды теперь пусть лучше будет за молчанием.

1992

Его знаменитая Лолита (Перевод Ю. Гусева)

Набоков — писатель, который своих героев, практически всех, слегка презирает. Конечно, делает он это весьма изысканно. Приятное это чувство, уверен, знакомо многим.

Жизнь «просвечивающих» людей — так можно назвать его героев — можно описать в нескольких фразах. «Вот суть нашей истории, и на этом можно было бы поставить точку, да одно мешает: рассказав ее, мы извлечем определенную пользу и испытаем немалое удовольствие», — пишет он во втором абзаце одного из своих известных романов, потому что в первом абзаце он уже сказал о своих героях все, что было нужно.

Никаких сомнений, Владимир Набоков — один из самых значительных повествователей нашей эпохи, во всяком случае, в жанре привычной читателю (не экспериментальной) литературы. Он элегантен, остроумен, увлекателен, он тщательно оттачивает фразы и рассказывает действительно впечатляющие истории. Однако истории эти, как ни странно, ни о героях, ни об авторе, ни о судьбе, ни о тайной и, может быть, ожидающей своего выявления природе нашего мира не открывают ничего такого, чего мы не знали бы из собственного жизненного опыта или из каких-то других источников. Лепидоптерологи считают Набокова любителем, но как писатель он действительно профи.

Должен признаться, на меня его профессионально сделанные книги навевают смертельную скуку; более того, меня от них просто корежит. Пожалуй, я предпочел бы разглядывать синих бабочек, которых он наблюдал в Скалистых горах. Фразы его безупречны, структура произведений совершенна, но на горизонте — нигде ничего, чем этот автор, страдающий глубоким презрением к человеку, удивил бы по крайней мере самого себя. Нигде ни проблеска любви к ближнему. Честное слово, мне до него никакого дела, но все-таки боль мне доставляют не книги его, а сам он, когда, изображая самодовольство, он обескураженно стоит за своими книгами. Как профи, он относится к тем писателям, которые подхватывают и разрабатывают удивительные, потрясающие, отталкивающие или привлекающие к себе открытия, сделанные другими. Если бы, скажем, мне было любопытно узнать что-нибудь о собственной педофилии, я уж точно обратился бы не к его «Лолите», а к книгам тех, кто свободен духом: Рабле, де Сада, Лотреамона. Дешевым приемом было бы сказать, что Набоков накалывает

своих героев на бумагу, как другие — бабочек, умерщвленных в спирте. Не покинь он в свое время русскую литературу, он был бы очень одиноким, всеми брошенным.

В нем эпоха встречается с собственными кокетливыми культами и с собственной абсолютной духовной пустотой. И это, по всей видимости, вполне удовлетворяет эмоциональные и интеллектуальные потребности двух наших континентов. Стерилизованный, дезодорированный, дезинфицированный, обработанный всеми антисептиками человек может приветствовать в нем достойное воплощение самого себя.

1999

Наш старый добрый Солженицын (Перевод О. Балла)

Читавший лишь написанные им в последние полтора десятилетия эссе, заявления, памфлеты, речи, доступные в газетах и журналах, наверняка и не подозревает, каким писателем был прежний *Александр Солженицын.* Во всяком случае, не таким, как этот, нынешний.

По всей вероятности, его доброта, готовность к участию, сердечное тепло — исчерпаны. Не то чтобы это совершенно непонятно, — все-таки страдание в значительной степени уничтожает эти качества, и однажды оказывается, что их действительно не осталось.

Нового Солженицына вряд ли возможно назвать чувствительным или умным человеком. Он и мыслей своих не может толком систематизировать, скорее, жалуется, вопиет, обличает, сетует, неистовствует, суетится. Складывается впечатление, что ему не удается обуздать свои страсти разумом. Однако масштаба он, конечно, не утратил и теперь. Возможно, это последнее, что утрачивает человек. Но он пуст, пуст. Он занимается уже не людьми, не личными качествами или индивидуальными особенностями, которыми ему следовало бы заниматься по законам его призвания, а заботами и бедами страны размером с континент. И даже сейчас, после стольких лет своей вынужденной политической карьеры, он ведет себя так, как если бы эта гигантская страна была личностью со своими качествами, к которым было бы возможно взывать. Он стыдит ее, порицает, поучает, взывает к ее душе, иной раз теряет терпение, срывается, поносит ее или напрямую дает ей инструкции. Знаменитый писатель обращается к своей стране и не хочет отдавать себе отчет в том, что это не страна ему не отвечает, а он говорит сам с собой. Солженицын двадцать лет подряд старается втереться в большую политику, притом что он лет тридцать как уже там. Но не то чтобы он был нечувствителен к политике, скорее, как можно предположить, он и политических авторов не особенно читал. Он как будто живет в том, довольно забавном, убеждении, что нет и не может быть такого предмета, о котором он, не имея об этом предмете представления, не мог бы высказывать свое мнение. Словам его недостает не только доброты, участия и сердечного тепла, — он как будто утратил вместе с ними и свое великолепное чувство реальности, более того — остатки памяти о своей реалистиче-ской выучке.

Можно было бы сказать: вот что происходит с достойным уважения писателем, когда он ввязывается в политику. Можно было бы сказать и так: у некоторых наций все пророки такие. Все это можно было бы сказать, хотя следствием величия, значительности, авторитета могут быть не только гордыня, но и сознание долга, и чувство ответственности. До конца шестидесятых годов Солженицын обычно вписывался в рамки, соответствующие его ситуации и его способностям. Опыт, доставшийся ему позже, оказался, видимо, таким тяжелым, что он стал чувствовать самого себя недостаточным. Несомненно, однако, что писатель, соблазнившийся политической деятельностью, если только он не имеет основательной подготовки или особенной склонности к этому, оказывается довольно беззащитным, но главное — ему недостает навыков. Хотя бы уже потому, что он привык к одиночеству.

Поскольку авторитет писателя имеет моральную ценность, его, держа за удила тщеславия, из одиночества выводят, но едва он выходит оттуда, в чуждой ему среде он может лишиться авторитета очень легко. Его система мер, его метод не применимы ни к народу, ни к нации, ни к толпе, ни к обществу, а всегда лишь к одному-единственному человеку и к единственной фразе — к той, которую он пишет сейчас. Весь его инструментарий соразмерен одной только этой фразе и одному только этому человеку. В более широком пространстве он может сделать с помощью этого инструментария что бы то ни было лишь в том случае, если его способности к абстрагированию не закоснели, если они хорошо натренированы и он, следовательно, способен применить методы, рассчитанные на его собственную индивидуальность, среди прочего и к политике. Одним из основных условий политической карьеры, например, Солженицына, реалиста до мозга костей, могла бы стать настроенность его не на реалии, но и не на фантазмы. Для того чтобы он мог справляться с требующей дьявольской ловкости операцией — отделять существенное от несущественного не только как художник, но и как политик, — ему надо быть ближе не к *протопопу Аввакуму.* Скорее, к *Гоголю, Гончарову, Бунину,* но никак не к *Некрасову* и не к *Толстому.* Не к *Мережковскому*, а, скажем, к *Шестову.*

Слабое место этого автора, воспитанного на классиках реализма, — неумение абстрагировать. Наиболее значительные его произведения автобиографичны, но под этим никоим образом не следует понимать характерную для модерна сосредоточенность на собственной личности, поскольку базовая выучка Солженицына — не буржуазный индивидуализм, но

аристократическое просвещение. Покидая тот небольшой участок, где он может строить повествование на основе собственных впечатлений и непосредственного опыта, и выходя в универсальные пространства, в которых работали великие русские реалисты с их существенно более широкой аристократической культурой, — он немедленно превращается в маньериста. Он владеет приемами, но фразы на бумагу более не укладываются. Если кто-то вновь возьмет в руки его знаменитые романы — «В круге первом» или «Раковый корпус», впечатление, что он уже читал эти книги, возникнет у него не потому, что двадцать лет назад он действительно их читал, но потому, что глазу, свободному от взволнованности актуальным, становится видно: во фразах обеих книг есть нечто неустранимо нарочитое. Аристократическая культура XIX века, на которой Солженицын строил свой стиль и структурообразующие принципы, больше не работает — не только в мире, но и в его текстах. Предложения в них — не только не его собственные, — главное, они лишены своеобразия. Он как будто не понимает, что́ случилось за минувшие сто лет с человеческой личностью, хотя глубоко это переживает. В этих произведениях недостает характерной солженицынской интонации.

Удобный и изящный, безупречно — как в отношении текста, так и в рассуждении наружности — выполненный том, в котором издательство «Европа» собрало ранние рассказы Солженицына, представляет поразительную, захватывающую картину того, как в начале шестидесятых автор сражался с собственным талантом. Том, содержащий большей частью старые и, заметим, отличные переводы (работы *Яноша Арваи, Ене Чалло, Яноша Элберта, Жужи Корокнаи, Мариш Сабо*), следующий франкфуртскому изданию 1976 года и охватывающий, таким образом, кроме «Одного дня Ивана Денисовича», всю короткую прозу Солженицына, включает в себя семь произведений, — не только знаменитые рассказы «Матренин двор», «Правая кисть», «Случай на станции Кречетовка» и «Для пользы дела», но и цикл миниатюр под названием «Крохотки», а также рассказы «Захар Калита» и «Пасхальный крестный ход», давший название всему сборнику.

Эта книга показывает нам сразу двух Солженицыных — реалиста и фантаста. Значительного писателя, работающего в маньеристском стиле и потому неспособного выговорить некоторые вещи прямо, и, возможно, еще более значительного социального диагноста, который намерен сообщить нам нечто неслыханное, строго запретное, составляющее глубочайшую тайну, — но средств к этому он, на самом деле, не находит. Линию разлома можно заметить не только между отдельными

произведениями, но и внутри их. Реалист борется с фантастом, объективный описатель — с повествователем-маньеристом, доброжелательный наблюдатель — с идеологом панславизма, этик с эстетом, но ни один из них не может подмять под себя другого. Своеобразную литературную интонацию Солженицына создает напряжение, возникающее как следствие борьбы между этими, противоположными друг другу, материями, стилями, представлениями, жанрами, методами.

Источник напряжения тоже может быть назван — это умолчание. Объемы замолчанного знания в этих произведениях, различных и по жанру, и по уровню, несопоставимо превосходят все, что позволяет видеть предъявленный материал. На самом деле, отсюда торчит лишь вершина того чудовищного, огромного и, главное, опасного знания, которым в нача-ле шестидесятых как своей несомненной собственностью обладал Солженицын. О чужаке, поселившемся в изгрызенном мышами Матренином доме, мы почти ничего не узнаем. Все описанное мы видим его внутренним, изысканным, выдержанным взглядом, однако о том, что происходило с ним «годиков <…> десять» в «пыльной горячей пустыне», пока ему не удалось вернуться домой, в «лиственный рокот леса», — остаемся в полном неведении. Осторожными намеками писатель дает понять, где был его герой: в ГУЛАГе. Но никаких подробностей не сообщает. Похожим образом он поступает и в своей чудесной больничной истории. «В ту зиму я приехал в Ташкент почти уже мертвецом. Я так и приехал сюда — умирать». Но откуда приехал повествователь — можно догадаться только по намекам. В этом немногом слышен громкий надрывный плач; всего несколько коротких — и смертельно весомых — абзацев.

В истории лейтенанта Зотова эта тяжесть еще больше, еще чудовищнее, еще смертельнее — если такое вообще возможно. На темном зимнем горизонте едва появляются исправительно-трудовые лагеря. Зотов только что закончил университет. К величайшему его стыду, его не отправили немедленно на фронт, он служит в тылу, на станции Кречетовка. В своем великом усердии и бдительности он задерживает солдата, случайно отставшего от своей части, в лохмотьях, уже который день голодающего, — потому что подозревает в нем шпиона. Хотя редко чувствует к людям такое расположение, как к нему. Или именно поэтому. На самом деле, он просто хотел его накормить. А о дальнейшей судьбе солдата ничего не знает. Потому что — знает. Тогда все знали, о чем он должен был молчать. Той холодной, дождливой ночью он сделал нечто непоправимое.

В этих трех имеющих всемирное значение рассказах

Солженицын совершил за нас сразу три эпохальных, основополагающих действия. Он говорил о страдании, о хороших людях, о несовершенных людях, о тех, кто претерпевает свои страдания с несокрушимым достоинством и чья жизнь проходит под знаком чудовищной тайны. Эту тайну, тяжесть которой молча несли мы все, и жертвы, и преступники, он выговорил. В пользу его невероятного чувства реальности свидетельствует то, что он впервые не сорвал семь печатей, но рассказал о том, как мы живем с такой тайной, о которой необходимо говорить. «Наиболее ревностно охраняемая тайна Советского Союза — не военной природы, — пишет Артур Кёстлер, — в тайне должны быть сохраняемы обстоятельства повседневной жизни его граждан». На этом раннем этапе творчества у Солженицына было две основ-ных темы: обстоятельства повседневной жизни и исправительно-трудовые лагеря. Между двумя большими, запретными темами, о которых он первым громко заявил миру, он создал однозначную связь. Он дал имя этому состоянию, обозначил причину. Он лишил нас оснований для умолчания.

После этого лишь дураки, циники и трусы могли утверждать, что рамки такой жизни поддаются реформированию.

Несомненно, в этих ранних своих рассказах Солженицын сделал не что иное, как использовал русскую реалистическую традицию, и без того чрезвычайно богатую этическими жестами, хотя нельзя утверждать, что он ее завершил. Нет. Но наверняка существуют особенные, деликатные моменты, когда в пределах одного произведения эстетические и этические жесты неотделимы друг от друга. «Матренин двор», «Случай на станции Кречетовка» и «Правая кисть» — именно такие исключительные шедевры повествовательной традиции. Эстетически там ничего нового нет, но в них невозможно отделить друг от друга добро и красоту. У Солженицына, вероятно, есть только одно произведение, обладающее самостоятельными эстетическими качествами: «Архипелаг ГУЛАГ». Это произведение, подобно настоящему землетрясению, не объяснило окружающий нас духовный и политический мир, но изменило его.

В ту пору Солженицын изъяснялся еще очень скромно. Он не говорил, что русский человек такой и сякой, — он говорил, что один человек — такой, другой — этакий, и все это русские люди.

1994

Труд и тема Имре Кертеса (Перевод О. Серебряной)

Тема у Имре Кертеса почти всегда заслоняет собой его писательский труд, и должно пройти еще много времени, чтобы она перестала его заслонять.

Безобразная попытка лишить европейское еврейство всех прав, ограбить его, а потом истребить — не из тех сюжетов и тем, которыми можно заняться во вторник, а в среду уже поставить точку. Тут нет срока давности. Невозможно задним числом подогнать это под желательную для нас версию семейной истории, чтобы потом благополучно позабыть вместе с другими, более простительными историческими грехами. Коллективная попытка лишить европейское еврейство всех прав, его организованное ограбление и методичное истребление — результат сознательной духов-ной деятельности многих поколений многих европейских народов, результат слаженной работы по воспитанию умов. Считать это вывихом или сбоем что в европейской, что в венгерской истории уж точно не приходится. Никакого прощения этому не будет — ни церковного, ни светского.

И если кто-то в связи с этим не несет никакой личной ответственности, это еще не значит, что на нем не лежит неизбывной исторической ответственности.

Реальность Аушвица за прошедшие 58 лет стала универсальным мерилом этических представлений, политического мышления и законотворчества. От этого не уйти даже тем, кому это было бы выгодно — националистам и фашистам. Чтобы действовать дальше, они вынуждены от этого отмежеваться. Их самоограничение принимает порой забавные формы. Этнических чисток, массовых убийств и геноцида среди легитимных национальных проектов больше нет, но среди нас живут националисты и фашисты, которые по-прежнему об этом мечтают и за спиной у которых солидная традиция. Они дрожат от бессилия. Исторический опыт Аушвица оказывается тем высоким порогом, относительно которого каждый в отдельности человек в любое время может оценить меру и действенность собственной дремучести или же подлинность своей доброй воли. Кто не думал об Аушвице, не сумеет думать о Боге. Кто избавит теологию от Аушвица, не скажет ничего заслуживающего доверия о божественном провидении. Размышлять о человеческих всходах, которые дали зубы дракона, без Аушвица ни у кого не получится.

Ни государственным учреждениям, ни церкви, ни семье, ни частным лицам не дано перешагнуть этот высокий порог коллективного сознания. Не дано ни родившимся вчера, ни рожденным сегодня. Невозможно сделать вид, что этого порога нет.

В худшем случае люди сознательно не переходят в другую комнату. Но тогда они вынуждены считаться с последствиями своей изоляции.

Образ человека в европейской культуре без Аушвица уже не создать. Аушвиц мы видим в безразличной, неземной улыбке Моны Лизы, его мертвецы выглядывают из-под Изенгеймского алтаря. Бог не умер, отнюдь нет. Но личина, грим, намалеванные картинки, мишура и пышные ризы никому больше не помогут. Самовлюбленность и чувство жалости к себе, присущие образу бога на протяжении тысячелетий, окончательно и бесповоротно рассеялись в горящих траншеях Майданека и Собибора, в крематориях Аушвица и Равенсбрюка, на вокзалах Сегеда, Ниредьхазы, Дебрецена, Мишкольца, Печа, Залаэгерсега и Мохача. У христианства нет никакой другой, более безупречной реальности; у него нет не связанной с Аушвицем истории. Христианская теология без Аушвица уже невозможна.

Странным образом тема Имре Кертеса затмевает не только его литературный труд — эта исключительная тема заслоняет у него и темы как бы более личные, интимные.

Темы у него встроены одна в другую, как зловещие ящики фокусника.

Кертес осознал Аушвиц в качестве глубочайшей, сущностной реальности европейской культуры, когда оглянулся — из реальности сменившей одна другую диктатур — на единственный и прекрасный Аушвиц своего детства. В его произведениях есть великое структурное открытие: глядя из Аушвица, Аушвиц не увидеть. Находящийся внутри его не видит того, что находится за его пределами. Тогда как с точки зрения преемственности диктатур он видится задним числом как прекрасное воспоминание. В диктатуре любое содержание сознания заведомо искажено. Не случайно, что среди наиболее значительных авторов, переживших Аушвиц и писавших о нем, Кертес был единственным, кто не совершил самоубийства. Иного жизненного опыта, кроме как в диктатуре, у него не было. Меркой этого опыта он мерил Аушвиц и с точки зрения будущего. Что произошло однажды, случится и во второй раз. Тяжко видеть преемственность там, где другие предпочли бы увидеть разве что короткое замыкание цивилизационной цепи, необъяснимые злодейства или дело случая, чтобы спасти — в моральном плане

— свою шкуру и получить возможность, корысти ради, совершить на следующий день очередное злодеяние. Данное Кертесом понимание исторической реальности, способностей и природы человека не оставляет никаких сентиментальных иллюзий ни в отношении прошлого, ни в отношении будущего. Нет в его книгах и таких мест, сославшись на которые можно было бы поставить удобный знак равенства между красной и коричневой диктатурами и — на манер Эрнста Нольте[48] — оправдать одно преступление другим. Что произошло сегодня, произойдет и завтра. «Минутная пауза, пока расстрельный отряд перезаряжает оружие» — так называет Кертес эту связь, так отмечает точку встречи двух диктатур. И проясняет, как встраиваются один в другой жуткие бездонные ящики европейской истории и человеческой природы.

Этот язык, эта культура, этот порядок не случайны, не произвольны.

Философский анализ — лишь часть (пусть, без сомнения, и значительная) писательского труда Имре Кертеса, и без того пребывающего в тени его тем. В принципе, этот анализ можно было бы осуществить на любом языке мира. Но все-таки интересно, что осуществлен он был на материале языка, чьи понятия к тому времени оставались почти неомраченными какой бы то ни было предварительной работой по их философскому осмыслению. На языке, который разве что знает венгерские интерпретации иноязычных философий, который переводит и одомашнивает в отсутствие самостоятельной венгроязычной или связанной с венгерским языком философии. В литературном языке Кертеса этот недостаток, это едва ли не полное отсутствие проработанных, обсужденных и закрепленных понятий, внезапно оборачивается достоинством. Задним числом видно, что пластичный венгерский синтаксис, пригодный для выражения абсолютно бесконечного числа оттенков, наделяет его язык способностью бесстрастного видения. В языке Кертеса анализ сходится с чувственностью. Хотя любовные темы, как и все, что входит в орбиту Эроса, он в своих произведениях старательно обходил стороной.

В промежутке между двумя клишированными эмоциями предложение Кертеса почти немигающим взглядом выхватывает тяжкое и мучительное. И тем самым создает в венгерском языке новое качество ощущения реальности.

2002

Возвращение

Возвращение
(Перевод О. Балла)

Миклошу Месею

Осенью 1973 года я поехал из Берлина в Росток, оттуда — в Варнемюнде, хотя ни малейших дел ни там ни здесь у меня не было. Я никого не знал, никто не знал меня. Я хотел видеть море и смотрел на него с одиннадцатого этажа мрачного нового отеля-коробки. Вода была спокойна, почти без единой волны, небо — грузное, пасмурное, воздух — тяжелый от влаги. Еда в ресторане была безвкусной и скучной. По ночам уже бывали заморозки.

Было это, видимо, в последние дни октября, он для меня — всегда особенный месяц года, каждый год я как будто проживаю переворот своего рождения заново. Для меня это сезон прекрасной вещественности; набухание почек, цветение, прорастание, распускание листьев, весеннее обновление всего делает меня раздражительным, неприятно беспокоит, лето с его суетой, с его дряблыми волнами жары и яростными раскатами грома я нахожу чересчур истеричным, природа в это время ведет себя так, будто хочет быстрыми, противоположными друг другу толчками добраться до конца чего бы то ни было. Зимой же в наших краях слишком мало снега, беспросветная ее серость томит и лишает всякого настроения. Мое время года — осень. С ее сияющим небом, утренними туманами, дымными запахами, долгими дождями, цветными ягодами, уютом, плодовыми мушками, утренним инеем, заморозками.

Мой душевный склад, склонный к прощанию, к прелести исчезновения, вероятно, связан и с тем, что терпкий мой, дымный исторический опыт куда более располагает меня к бездоказательно зловещим предчувствиям будущего, чем к полным надежды его образам, дающим силу и энергию. Что и говорить, не весенний я человек. Но и действие — не из числа моих сильных сторон, и, скорее всего, поэтому я не люблю лета. Смерти же я слишком боюсь, слишком ее знаю и слишком надеюсь на нее для того, чтобы наслаждаться бесконечной зимой, хотя я любуюсь ее закрыто-стью, строгостью, ее ледяными инженерными цветами.

Я родился созерцателем. Месяц моего рождения сосредоточил мою созерцательность на пограничье между жизнью и ее прекращением. Я живу в промежуточном состоянии — ни здесь ни там.

Почти каждую осень, будто по расписанию, я заболеваю. В духовном же отношении именно в такое время, именно так, в соплях, с чаем, носовыми платками, температурой, я чувствую полноту жизни в мире. Это лукавая полнота исчезания, испарины, сумрака, лихорадочных снов, неприятностей — пока еще не смертельных. Когда летняя истерика желания жить позади, в чистом осеннем воздухе лучше слышен звук далекого колокола. Одни называют меня суровым, другие — жестоким, третьи — объективным, на самом же деле я чувствителен, как хлеб с маслом и медом; я даже чересчур чувствителен для того, чтобы дать волю всему, что во мне бренно и осуждено на смерть, и оно разлагается у меня на глазах.

С чувствами всегда так.

Я постоянно об этом забываю, и каждую осень болезнь настигает меня внезапно.

В Варнемюнде, например, в тот свой первый вечер я спустился в сауну при отеле, а затем, не дождавшись, пока мое разгоряченное тело остынет, немедленно вышел оттуда к морю, к оставленным у берега плетеным лежанкам. Намотанный вокруг шеи шерстяной шарф, легкое пальтецо не защитили меня, а ногам был так приятен зыбкий песок, что я не в силах был прервать эту прогулку в колючем вечернем тумане, и результат не заставил себя ждать: той же ночью, как обычно, у меня поднялась температура.

Жалеть об этом я не могу, потому что тем вечером, той ночью наметилась возможность работы, которая всеми радостями и мучениями своего осуществления наполнила и заполнила каждый день и каждую ночь следующих десяти с чем-то лет моей жизни.

Спустя два дня я поехал дальше, в Хайлигендамм, где разогретое лихорадочными сновидениями воображение обрело предметные топографические рамки.

В те годы я сражался с серьезными профессиональными проблемами. Это означает, что бороться мне пришлось с самыми основными вопросами собственной жизни. С такими судьбоносными вопросами, которые порождали все новые вопросы без того, чтобы я мог надеяться хоть на какие-то ответы. Это был тот самый сумрачный лес, в котором я потерял верный путь, зато нашел множество ложных, кривых, скользких, соблазнительных стежек-дорожек. Не так называемых истин искал я, нет. Всего лишь безопасности, средства от своих страхов, ставших постоянными и невыносимыми. Или смерти. Ничто не занимало меня в те годы больше, чем тяга к прекращению собственной жизни.

Я был болен одной сбывшейся любовью.

Эта болезнь охватила мое тело, когда мне было девятнадцать. К тому времени она владела мною уже одиннадцать лет. Сыпь моя гноилась, превращалась в язвы, зудела, я чесался, было сладко и больно, жить больше не хотелось.

Жить не хотелось ни минуты, хотя я очень даже жил, я даже мог быть этим счастлив.

Если бы обстоятельства моего рождения и детства были не такими, какими они были, или если бы я пришел в мир с восприимчивостью иного рода, если бы мне дано было войти в свою молодость мирно, минуя зрелище мертвецов и трупов, тогда наверняка телесная любовь не затронула бы меня так чувствительно. Тогда от наслаждения я бы и не заметил, насколько банально, на самом деле, любовь соприкасается со смертью.

В естественном течении жизни человек очень долго остается глух к смерти; он ее воспринимает, но близким ему переживанием она не становится, он огораживает ее ритуалами, ерничает над ней, приближается к ней осторожно, но по-настоящему заниматься ею он начинает, лишь оставив далеко позади пору наслаждения, добываемого из собственного тела, и переживания красоты, обретенной в теле другого человека, давно пережив и любовное впечатление совместимости собственного наслаждения с чужой красотой, только будучи уже по ту сторону многократных разочарований и поражений, достигнув пустыни своей зрелости, — чтобы наконец начать расти в ее сторону, если ему вообще удастся вырасти.

От меня не скрывали смерти, гибели, разрушений, поэтому я начал жить свою жизнь в точности наоборот.

Любовное соединение с телом другого человека затронуло меня так, как других затрагивает нежданная утрата любимейшего существа. Оно не побудило меня к жизни, оно влекло меня к гибели. Оно обернуло меня не к бесконечности, но к конечности. Мне надо было выучить новый язык, но к тому времени моим родным языком была смерть. Тщетно я учился говорить на языке любви, голос смерти в моих снах был сильнее. Он звучал мне в ответ.

Я помню этого девятнадцатилетнего юношу, телом довольно хрупкого, умом же вполне окрепшего, который всего несколько недель как познакомился с телом женщины. Он не может насытиться, и ненасытность ужасает его. Но то, что это тело каждый раз на рассвете пробуждает его от знакомых кошмаров, он чувствует своей удачей, хотя этот сладко оттягиваемый взрыв осуществления, который одновременно я и другой, одновременно наваждение, явь и ведущая к ней дорога, который так богат

оттенками, что не знает повторений, притом что он и есть повторение, божественная монотония, — все это он почему-то чувствует чрезмерным, непристойным, он недалек от того, чтобы его однажды охватило отвращение от этой божественной монотонии, чтобы ему сделались отвратительны сразу и он сам, и любимое существо, однако этого он не понимает.

Помню, как-то утром я пошел плавать. Прохладная вода оказалась благотворной: она промыла мои поры от любви. Я рассекал воду в быстром, энергичном, юношеском темпе, как тот, кто готов доверить воде каждую свою мысль, каждую частичку собственного тела. Кроме паха. Он стал как бы отдельным существом, даже в спокойном состоянии возбужденным до последней степени, и поэтому я должен был думать, что этому телу, которое я силой своих рук и ног таскаю тут от одной стенки бассейна до другой, следовало бы умереть при первом же удобном случае. Ему следовало бы погибнуть в стихии другого тела, потому что ничего иного оно уже не вынесет. Оно стало беззащитным. Узнав другое тело, оно не будет уже способным вынести долгую жизнь. Оно хочет умереть. Так я и плыл в сторону стоявшей прямо передо мной стены.

Я говорю, что я осенний человек. Я не хочу иметь ничего общего ни с какими жалобами, с жалостью к себе, с необоснованными обвинениями. Я не желаю никого делать ответственным за мою вывороченную наизнанку жизнь, я не обвиняю ни судьбу, ни историю. Именно потому, что жизнь моя так странно вывернута, я просто стараюсь внимательно вглядеться в ее факты.

Факты пусты. Угол зрения придает им нравственное содержание — мнимое или истинное, полезное или бесполезное.

В те годы больше всего проблем у меня было с моей повествовательной манерой. Не то чтобы я не умел писать гладкими фразами, которые другие сочли бы достоверными, но я сам не чувствовал эти фразы достойными полного, совершенного, соразмерного со мною самим доверия. Я чувствовал себя в собственных фразах как в чужой одежде. То в одной, то в другой, в маскарадных костюмах. Судьба, конечно, одарила меня известными мимическими склонностями, однако создавалось впечатление, что дар ее, безусловно необходимый для понимания и проживания чужих жизней, не позволяет выразиться именно тем влечениям, которые действительно этого заслуживают. Тщетно я нащупывал стиль или интонацию, которые казались бы по меньшей мере близкими моему душевному складу, тщетно мой повествовательный механизм начинал работать в избранной манере, — продемонстрировав всего несколько ловких фраз, он

увязал в комьях моей скуки и протеста. Своими фразами я имитировал письмо. Объемная, полнокровная, насыщенная тысячью подробностей и при этом прозрачная структура, составляющая непременную принадлежность любого аутентичного повествования, из этого словесного обезьянничанья возникнуть не могла. Притом я имел успех, что делало мою ситуацию особенно опасной. Критики публично хвалили мой писательский талант, сравнивая меня с великими. К счастью, собственным мучениям я верил больше, — лучше них выбраться из этой литературной путаницы не помогало ничто. Мучения же дошли до того, что после нескольких относительно гладко написанных рассказов я уже был недоволен не только собственными фразами, но даже пунктуацию в них чувствовал недостоверной и фальшивой. Фальшивы были запятые и точки, тире и вопросительные знаки. Абзацы были еще отвратительнее, поскольку я не мог решить, когда и почему я начинаю новый абзац, и если я его начинаю, то уместно ли это.

Я чувствовал, что ставлю эти знаки туда или сюда только потому, что другие делают то же самое, но такого смысла этих знаков, который был бы соразмерен одному только мне, я не видел, поэтому у поставленных мною знаков был лишь всеобщий смысл, а личной ценности не было. И чем старательнее я обслуживал этот конвенционально принятый всеобщий смысл, тем больше я удалялся от своих личных потребностей.

Подобно любви, работа не побуждала меня к жизни, но уничтожала меня. Я не находил иной очевидной возможности разрешения моих проблем, кроме самоубийства.

Я пытался много раз.

Удерживал меня не страх, не осознание своей вины, но простое понимание того, что в таком случае я свалю приумноженные мучения моей мучительной жизни на того человека, которого больше всего люблю. И хотя я знал, что в нормальной жизни так и бывает, что люди передают друг другу чувства, полученные от других, но меня каким-то образом волновало кажущееся сверхчеловеческим моральное задание: я не должен так поступать. Я должен не оставлять этому человеку свои мучения, но вынести их, не дрогнув ни единым мускулом. До самой смерти. Потому что я все же надеялся на то, что умру. Но поскольку ни убить себя, ни умереть я не мог, приходилось работать. Работа означала, что я в полуобморочном состоянии писал гладкие, уверенные, спокойные фразы, такие фразы, в которых ни смысл, ни здраво расставленные знаки препинания не передавали ничего из моих подлинных чувств, так что передо мной снова вставала жгучая мысль: я должен себя убить.

Я бился в этом беличьем колесе долгие годы, до тридцати лет.

В эти долгие годы, с постепенностью, почти незаметной для меня самого, я выработал своеобразную систему пунктуации. Прежде всего, я отказался от общепринятых знаков для выделения прямой речи, и это привело к тому, что я должен был использовать запятые отличным от обыкновенного способом, и поскольку я не считал уместным чрезмерное использование восклицательных и вопросительных знаков, но склонялся к тому, что на вопрос или восклицание я должен указывать внутренними средствами самого предложения, без всяких специальных знаков, а большого количества запятых не хотел, потому что монотонность и так отталкивала меня, — я ограничивался простыми нераспространенными предложениями. Сегодня я сказал бы, что вернулся к древнейшей форме выражения. Разумеется, надо отдать себе ясный отчет в том, что именно человек выражает. Узлы страха, комья в груди и в желудке. Мне нужно было выразить простейшие вещи. Например, отважиться назвать столом — стол, который, вполне возможно, другие тоже считают столом, хотя я знаю, что слово «стол» — всего лишь понятийное вспомогательное средство, указывающее на морфологическую тождественность всех столоподобных предметов, которые можно обнаружить в мире, и оно совершенно не способно выразить особенности моего стола. Не помогают в этом случае и определения, потому что ситуация с определениями та же самая. Вопросы, способные показаться глупыми, становятся жизненно важными в такие эпохи, когда универсальность некоторой культуры доказывается уже лишь универсальностью ее ненадежности и шаткости. Если бы я сформулировал все это как вопрос или как восклицание, то поневоле передоверил бы мысль другим — знакам. Я выплевывал узлы и комья в изъявительном наклонении. Мои рядоположенные высказывания, в свою очередь, создавали тексту такое тело, которое получало свою форму и внутреннюю, интеллектуальную структуру уже не от пунктуации, применяемой с автоматизмом хорошего ученика, но от способа сочинения и ритма высказываний. Я усвоил, что таким образом у фразы появляется ритм, у текста как целого — своеобразное дыхание. Я осознал, что даже пауза размером со вздох выстраивает напряжение между предложениями. С точки зрения читателя, это значит, что он читает не только глазами, но ритмом своего дыхания, а вследствие этого — и кровяным давлением. Паузы и пунктуация непосредственно связаны с физиологией.

Музыка текста, возникающая из внутреннего ритма его

предложений и отношения предложений между собой, показала себя как очень пластичный инструмент, пригодный для многообразного использования. С одной стороны, она глубочайше и внутренне была связана со мной как с живой, дышащей личностью, обладающей определенным жизненным ритмом, с другой стороны, по меньшей мере так же сильно связана она была с той текстовой ситуацией и с тем контекстом, в которых я ее использовал. В зависимости от внутренних потребностей сцены ее можно было ускорить или замедлить, она могла расслабляться и скручиваться в судорогах, она могла сплетаться в слащавую мелодию или превращаться в топочущий танец, могла задыхаться, захлебываться, и все это был я, без того, чтобы текст хоть в какой-то мере утратил собственную объективность или чтобы я сам в собственных глазах, следящих за текстом, сделался скучным, повторяющим самого себя. Я стал метрономом. Я открыл для себя одно из самых очевидных свойств языка. Найденная музыка влекла к ассоциациям представлений — диким до озноба, но совершенно не лишенным убедительности. Я заметил двустороннее, взаимное отношение, связывающее звуковой облик слова и его значение. Я воспринял слово как атом, в котором его звуковая форма и его значение имеют ту же функцию, что электрон и протон. Сложилась странная ситуация: теперь не только я думал о словах, но слова начали думать за меня. Это явление можно наблюдать и у так называемых многословных людей. Поскольку торможение и механизмы, отвечающие за контроль над мышлением, работают у них очень вяло, они говорят не то, что хотят, если вообще хотят чего бы то ни было, но выговаривают языковые схемы, соответствующие их физиологическому устройству и психотическому состоянию, и в интонационном сладострастии, в акустическом потоке устанавливают поразительные связи между по видимости далекими друг от друга событиями своих жизней. Теперь, значит, я должен был обращать внимание не только на то, достаточно ли достоверно то или иное мое высказывание, но и на то, хорошо ли думает само себя высказывание, к которому подталкивает музыка текста.

Мои тексты стали более объективными, эстетически организованными, но, как бы я ни старался быть внимательным, источником их организованности была именно музыкальная структурированность текста. Ритм хорош, но что в том смысла. Предупреждение друзей о том, что я скорее музицирую, чем говорю, не застало меня врасплох. Другим путем — возможно, более высокого уровня — я пришел туда же, откуда вышел. Проблема была в моем повествовательном методе.

В поисках метода я как будто забыл, о чем на самом деле хотел бы говорить. Но и это было неправдой, поскольку благодаря найденной музыке речи я, собственно, приблизился к истинным предметам своих влечений. И все-таки я как будто всего лишь тренировал собственный голос, правда, по своеобразной индивидуальной шкале. Безусловно, я нашел некоторый формальный принцип, но было еще далеко до опыта и понимания того, что истинное, соразмерное в пределах целого место должно достаться бесформенному, сырому, деформированному, некрасивому и не поддающемуся украшению, неуклюжему и магически случайному. Предметы своего интереса и влечения я чувствовал бесформенными, не поддающимися украшению, некрасивыми и случайными. Но ведь именно ради этого я занимался стилистикой. Чтобы она не поддавалась украшению. Она была как механическая головоломка. Тренируемая мучениями, стилистика моя, конечно, развила известные мускулы, однако эти мускулы не были пригодны к движениям, которые я должен был бы совершать. Проблемы, связанные с повествовательной манерой, на этом этапе моей жизни превратились в тематические вопросы.

Мне надо было искать такую тематическую точку, от которой я со своей обретенной и найденной неудовлетворительной, избыточно формалистической стилистикой мог бы оттолкнуться и двинуться в сторону повествования о моей собственной бесформенности.

Ничто другое не интересовало меня более, чем собственная моя тотальная бесформенность, хаотичность, точнее, моя живущая внутри формы неформируемость, промежуточность, мое грубое влечение к наслаждению и страстная похоть, питающиеся желанием умереть, моя легко, играючи возбуждающаяся чувственность, которая пускается затем в банальнейшие авантюры, моя грубость, которая неудовлетворенно и неудовлетворяемо сочетается с тончайшей внимательностью, нежностью, чувствительностью.

До тех пор меня могли считать умеренно оппозиционным политическим писателем, который, придерживаясь по умолчанию принятых в литературе своего времени правил игры, в умеренной степени примитивно вваливается в посудную лавку политических манипуляций и таким образом доставляет изрядное удовольствие своей маленькой, поглощенной повседневными заботами аудитории. Мой интерес обратился вначале к стилистике, и эта тропа привела его к эротике. Я оказался на такой территории, в которой политик окончательно утрачивает влияние. Если только он не тиран. Эта смена направления, которую можно воспринять

как переворот, отнюдь не застала меня врасплох, я понял даже ее политическое значение.

Когда политик повинуется принуждению своего призвания, он превращается в человека, который даже с собственной смертью состоит в сложносочиненных, инструментальных, стилистических, а не в тематических отношениях. Он и с собственной смертью должен считаться как с уникальным фактором, влияющим на политику. В противоположность мне: с тех пор как я себя знаю, я нахожусь в подчинении у смерти, думаю обо всем с точки зрения смерти, даже эротику я мыслю с бесповоротной точки зрения смерти. Поэтому смерть ни на мгновение не может стать для меня инструментом, даже если случайно я желаю смерти любимому человеку. Когда я занимаюсь собственной смертью, поскольку практически ничем другим я не занимаюсь, мне удается вырвать самую чувственную область жизни из некомпетентных, предельно безответственных рук.

Я не имел ни склонности, ни намерения отделять себя ни от истории, ни от политики, более того, я хотел еще глубже к ним привязаться. Так же, как неприличным образом проникнуть в самые банальные, самые смертные слои своего «я». И, как всякий неофит, я хотел быть крайне радикальным. Я не хотел отрезанных голов, человеческих жертв, хлещущей крови, промытых мозгов — только запекшихся губ, тонкого запаха половых органов, спермы, скользкого влагалища, совокуплений с людьми всех сословий и рангов, пахучего пота любви и ее протяжного стона. Всего того, что каждый живущий знает в себе как древнейший хаос, как влечение к уничтожению. По крайней мере, в той культуре, в которой живем мы.

Была, таким образом, тяга к форме, мнившая набраться сил от бесформенности, была стилистика, нарастившая мускулы там, где не следовало бы, которая тем не менее чувствовала себя способной следовать за дыханием разных человеческих состояний, относительно неплохая мимическая склонность, готовность к переживанию, какая-то, новая для меня тогда, психологическая объективность и некоторая способность к абстрагированию, но слишком малая для того, чтобы она оторвалась от собственной практичности и стала философией.

Примерно таков был баланс моей писательской бухгалтерии, когда, разогревшись в сауне, я отправился гулять по прибрежному варнемюндскому песку и к ночи затемпературил.

У моего воображения с самого раннего детства есть две определенные формы. Я раздумываю либо о смерти, об ожидаемой ее близости, о том, какой она будет, какие чувства придется испытать, — отчасти так, как если бы я наблюдал свою

жизнь после собственных похорон, или же, чтобы унять создаваемую этой мыслью взвинченность, — неважно, комической она природы или трагической, — я сочиняю рассказы, изготавливаю законченные сюжетные линии, сказки, истории, развязка которых — опять-таки смерть.

Вымышленная история, естественно, снимает напряжение, потому что речь идет не о моей смерти, о смерти не личной и не о максимально отвлеченной — в силу невозможности ее пережить, но всегда только об одной конкретной смерти. У смерти самой по себе нет эстетической ценности, умер так умер, она есть только у одной-единственной смерти.

Гуляя тогда по берегу, я представлял себе, что вот идет пенсионер Томас Манн. Варнемюнде стал в моем мозгу копией Травемюнде, известного мне из романов, писем, воспоминаний Манна. Томас получил профсоюзную путевку в варнемюндский дом отдыха. И его поселили именно в этом здании, где он страстно влюбился в мальчика. Которого из ревности убил другой мальчик. И он вспоминает об этом сейчас, на этой обеспеченной профсоюзом прогулке. *Томас Манн завтракает в Варнемюнде.* Такое кулинарное название я дал бы моему воображаемому рассказу. Я воображал все это, но в том, что воображение никогда не сможет переступить границ реальности, я убедился, только когда по прошествии нескольких лет начал читать пространный дневник чрезвычайно уважаемого, а потому с немалой снисходительной иронией воспринимаемого мэтра и в одном примечании редактора дневника, Петера де Мендельсона, узнал о том, что Томас Манн в годы жизни в Мюнхене действительно состоял в любовных отношениях с художником по имени Пауль Эренберг и написал об этой трагически прервавшейся любви половину романа, которую уничтожил после женитьбы на Кате Прингсхайм.

Я страстно желал тогда чего-то такого, чего другие по тем или иным причинам написать не могут или вообще не хотят. Чего-то такого, что я должен был бы написать за них.

Я думал тогда, что литература столетия полна такого рода нехватками. Даже у самых великих повсюду видны места ампутаций. Я полагал, что речь идет не о случайных, инстинктивных жестах, порожденных, возможно, безответственностью, но об определенных запретах, диктуемых нашей культурой. Тот, кто умеет читать культуру, не только знает толк в ампутациях, но и видит, когда и почему какую конечность надо было отпилить.

В моем глубоком понимании, в моих амбициозных планах была только одна тематическая загвоздка. Я все еще мог выпасть

из этой изящно спланированной стилистической игры — повинуясь тому самому культурному запрету, из-за которого Томасу Манну и еще стольким великим пришлось подвергнуться ампутации, или, по крайней мере, мне нельзя было говорить от первого лица единственного числа. Но что было бы, тут же представил я далее, если бы я изящно и невинно разместил рядом с этой игрой, развитой до плагиата, до идиотизма, до пародии пародий, то, из чего происходит собственная моя игра с ее вкусом к сальностям, что было бы, если бы самым грубым, самым аморфным образом я швырнул рядом с чрезвычайно изысканным в стилистическом отношении простецкие документы моей собственной жизни. Это было бы красиво, думал я уже в лихорадочном воодушевлении, я подал бы кроваво-серьезное как игру. Оформленное и аморфное, опосредованное и непосредственное мило взглянули бы в глаза друг другу, и таким образом я получил бы структуру, которая в точности воспроизводила бы структуру классического романа и при этом существенно отличалась бы от него, поскольку у глав с различной стилистической ценностью не только было бы самостоятельное значение, но, подобно мосту, они связывали бы то, что во мне так различно и противоречиво. Таким образом, сложилась бы прозрачная структура, в которой я играючи соединил бы в единое целое различные, с противоположными значениями элементы и мотивы, никак не противореча самому себе. Чего не сказал бы так, то сказал бы эдак, повинуясь где стилистическим, где тематическим своим склонностям, почти по собственному капризу и произволу, точнее, как раз следуя тем закономерностям, что делают человека то разговорчивым, то молчаливым, то бесстыдным, то застенчивым. Я не привязывался бы к какой-либо одной интонации или манере, ничто не принуждало бы меня проговорить весь роман до самого конца в одной гамме, я мог бы быть то таким, то эдаким, мог бы показываться то отсюда, то оттуда, свободно и с высоко поднятой головой щеголял бы чужими перьями, и эта напряженная аморфность могла бы стать формой не отдельных частей, но целого.

Вернувшись домой и выздоровев, я уже с ясной головой приступил к работе.

Попытался нащупать стилизованный голос, но из этого вышло обезьянничанье. Попытался раз, другой, третий. Не получалось.

Тщетно я искал опоры в стилистике двух великих ампутаторов, Марселя Пруста и Томаса Манна, поскольку плохо думал о них. Я принял за ампутацию обходные пути их

повествований. Сравнивая факты их жизни с их эстетикой, я подозревал их во лжи, то есть оценивал форму с этической точки зрения. Пруст и Манн писали в стиле, явно слишком пародийном для того, чтобы я мог сделать их предметами своего пародирования. Позже я, правда, нашел те грошовые романы конца и начала века, которыми питалась их пародия, и сам изрядно испил из этого мутного источника, но тогда я еще был далек от действительно очевидного решения, согласно которому самое изысканное питается наиболее тривиальным, поскольку далек был и от понимания того, что прямая речь скрывает свой предмет по крайней мере в той же степени, что и непрямая; с юношеской смелостью я желал довериться прямой речи и презирал речь непрямую. Меня смертельно раздражало, что я опять занимаюсь стилистикой. Я хотел не читать, не изучать источники, а писать. Словом, я не в силах был противостоять страстному желанию: все то, чего мне не удалось написать о нескольких мгновениях единственного вечера своего героя по имени Томас, написать не о нем, а без всякого переноса и различия — о самом себе.

Не так, как я сейчас пишу эти строки. Тогда я хотел бы писать так, как есть.

Но как есть то, что было. Есть ли то, что было. В день самоубийства моего отца, перед рассветом, я начал этот новый рывок. Я написал, как мальчик-подросток, которым был я, просыпается на рассвете, за окном светает, он смотрит на часы, половина пятого, но снова заснуть он не может, и знать, почему не может снова заснуть, — не может тоже. Половина пятого. Свою тревогу он снимает единственным способом, какой только возможен: наслаждением, добытым из собственного тела. Во всем этом нет ничего особенного, он делал так раньше и будет делать позже. Несмотря на то что отец, однажды поймавший его за этим занятием, подчеркнуто предупредил, что его занесло на запретную территорию. Штанины его пижамы делаются слегка влажными, след останется, поэтому нарушение отцовского запрета не совсем безопасно, но по совершении этой процедуры ему снова удается заснуть. Вторник, пятнадцатое апреля, идти в школу ему почему-то не надо. Позже, около половины девятого, его будит звонок. Он открывает дверь. Перед ним стоят смертельно бледные тетя и дядя и сообщают о смерти его отца, наступившей в половине пятого утра.

В этой рукописи, занимающей примерно двадцать машинописных страниц, я не оставил воображению ни малейшей лазейки. С помощью своих мимических способностей я имитировал не стиль, не какую-то возможную личность, но

самого себя в прошлом. Я не дал воли своему желанию выдумывать, я стремился исключительно к как можно более объективному описанию той ситуации, которую я мог видеть.

Результат я не мог считать безынтересным ни в каком отношении. Хотя я должен был дать объяснение совпадению двух событий во времени. Такого объяснения у меня не было. Уже во время письма я чувствовал, как страстно меня затягивает в безумие. Как морфинист, у которого отняли его единственный наркотик, я сам отнял у себя вымысел. И простого перечитывания оказалось достаточно, чтобы чувство, что я сойду с ума, что я не могу постичь разумом хаотическую природу своей жизни, повторилось.

Тогда я жил в полной изоляции, работал по четыре-пять часов, но и в оставшуюся часть дня ни с кем не общался. На те полторы одиноких недели, за которые я написал этот двадцатистраничный текст, меня будто накрыли глухим, поглощающим все внешние звуки колпаком. Я считал бы это даже прекрасным, но, полагаясь на некоторое окончательное чувство равновесия, на глубоко внутренний и, по существу, противоречащий правилам моей профессии протест, чувствовал: если так будет и дальше, я окажусь на пути к какому-то очень зловещему заблуждению. Я прервался прямо посередине предложения. Текст дошел до конца страницы, но следующую страницу я уже не начал. Неделю я валялся в бездействии.

По всей вероятности, было бы правильно, если бы я поискал себе какое-нибудь другое занятие. Колпак, или чехол, не пускал меня. И тщетно я снова и снова перечитывал текст, он не выглядел безынтересным. Самое большее, он был безвкусным. Но назвать причину этого я бы не мог. Я не мог понять и того, почему оказался в таком трагическом противоречии с собственными желаниями, если я до такой степени смог их реализовать. Я знал лишь то, что не могу жить под одной крышей с этим текстом.

Я сжег его в печке.

Сегодня, не будучи способным воспроизвести этот сожженный текст дословно, причину его возмутительной или, по крайней мере, небезынтересной безвкусицы я вижу в том, что в своем маниакальном стремлении к достоверности или к так называемой правде он создал непосредственную связь между добровольной смертью мужчины и самоудовлетворением мальчика без того, чтобы он мог хоть что-то сказать о совпадении их во времени.

Как упомянутый многословный человек, я сказал нечто, но не знал, что именно я сказал.

Совпадение во времени двух параллельных последовательностей событий несомненно, это можно назвать даже историческим фактом. Когда отец стреляет себе в сердце, сын просыпается. Когда отец падает, сын кладет руку на чувствительную точку своего тела и приступает к запретным действиям. Это магические факты, они не нуждаются ни в каких моральных комментариях. Мой же текст был продиктован последующими укорами совести за то, что я не только не понял магической ценности момента, но делал еще и нечто такое, что, по мнению моего (в тот момент уже мертвого) отца, мне вообще нельзя было делать. Нарушением табу я немедленно унизил еще не остывшего покойника. Действие такого характера действительно непостижимо здравым умом. Вследствие этого мой текст оказался трагически безвкусным не потому, что я объективно описал свое самоудовлетворение, но потому, что связь двух далеко отстоящих друг от друга текстов я попытался истолковать с позиций морали.

И все-таки я бы не назвал этот опыт напрасным. Раз и навсегда выяснилось, насколько важны для меня те черты некоторого ряда событий, которые поддаются моральной оценке, — словом, как безмерно я чувствителен. С другой стороны, выяснилось и то, что с моральных позиций мифические или магические связи бытия оценены быть не могут. Если мы подходим к мифическим или магическим связям бытия с моральных позиций, тогда любое истинное чувство вырождается в ложную и тщетную чувствительность, и мы говорим уже не о бытии, но о его превратившейся в случайную моральной проекции. Далее выяснилось, что реальность текста, который можно написать на бумаге, не следует путать с истинностью жизни, вызываемой из наших воспоминаний, поскольку, подобно тому как память живет множеством собственных оттенков, текст тоже должен обладать самостоятельными оттенками. Оттенки тексту может дать только воображение; воображение — единственный элемент бытия, который обеспечивает переход через пропасть, разделяющую единственность личного впечатления и всеобщность переживания, свойственного каждой из отдельных личностей. В нашей культуре воображение охраняет равновесие на границе между мифическим и этическим, и таким образом выяснилось и то, что, если кто-то во имя правды или в интересах ее отказывается от воображения, он отдает себя в руки безумия или аморальности. Мне оставался единственный путь: с помощью своего «я», доведенного до пароксизма, превзойти личное.

Как мы знаем от других, рукописи не горят. Я сжег не

рукопись свою, которая так или иначе осталась во мне, но — варварским актом жертвоприношения через сожжение — свою инфантильную жажду правды, которая порождала одну фальшь за другой. В то же время это стало первым противопоставленным гибели жестом моей взрослой жизни. То, что я сделал, я сделал вопреки своему влечению к смерти, вопреки своему крайнему негативизму. Я впервые сказал в лицо своему демону, что не хочу ни сойти с ума, ни убить себя, однако в результате странным образом оказался не дальше от смерти, но ближе к ней.

Я понял, что для того, чтобы достичь любого рода правды или понять ее, то есть для осознания чего бы то ни было, нам необходим посредник. Мое обнаженное «я» тщательно укрывают демоны и хоть немного отводят от него руки лишь в случае, если я, охваченный страхом смерти, доверяюсь воображению. Обратим внимание и постараемся понять: не воле своей, потому что воля скручивает нас судорогами и гонит в безумие! и не трезвым расчетам, основанным на опыте, потому что расчет расслабляет и толкает в аморальность. Если не так и не эдак, если удастся уклониться от этих Сциллы и Харибды нашей культуры, тогда и демоны, и воображение охотно послужат посредниками, позволят мне увидеть то, чего в иных случаях я видеть не могу.

До тех пор почти все свои тексты, следуя некоторому инстинктивному выбору, я писал от первого лица единственного числа. С тех пор я начал ненавидеть это первое лицо единственного числа, и ненависть помогла мне уже сознательно стараться говорить о себе так, чтобы при этом таким лицом был не только я, но раз уж это я, то пусть это будет существующее во мне общее.

Все это, конечно, совсем не было настолько теоретическим.

Во мне просто зародилось слово, точнее, оно вызвалось во мне: воспоминания. Я буду писать воспоминания. Несколько сдвинутые во времени, параллельные воспоминания нескольких человек. Немного так, как Плутарх писал свои жизнеописания. И всеми этими людьми мог быть я, не будучи притом никем из них. Так я пришел к совершенно банальной, общепринятой форме, в которую, насколько я видел, я мог вписаться.

Мое воображение развернулось. Фигуры, лица, тела, жесты, одежды хлынули на меня со всеми своими словами и запахами. Я чувствовал, что вот-вот взлечу от счастья или захлебнусь в их обилии. Мне бы нужен был чудесный немой писец, который слышал бы, что я думаю, видел бы, что я вижу, и помещал бы все это на бумагу. Я стал бесконечно богат, я утопал в земном изобилии. Я лежал на кровати и даже не пытался более сесть перед чистым листом бумаги. Я чувствовал, что у моей игры есть

некое тайное прекрасное правило. Нужно дать воображению разгуляться. Раз у нас тут такая роскошь, пусть пропадает все, что не годится. Я даже записей не делал. Записанное слово связывает, а я себя связывать не хотел. Спустя некоторое время мое воображение и без того начало отбирать, систематизировать и, согласно постоянно обновляемому порядку, создавало новые подробности и связи.

Прошло два года с моей варнемюндской прогулки. В основном я валялся на кровати. Стороннему наблюдателю во всем этом было видно, что я в глубокой депрессии. В первый и, надеюсь, в последний раз в жизни я жил на лекарствах. Чтобы спать, я принимал снотворные, чтобы бодрствовать — успокоительные. Я действительно был болен. Никогда я так упорно не смотрел в стену.

Воображение мое, в конце концов, не делало ничего другого, как только с редкостным рвением, отпустив на свободу энергии, до тех пор подавленные или не находившие себе предмета, прилежно перерабатывало впечатления тридцати трех лет моей жизни. Если бы я с той же старательностью думал о самом себе, я бы точно свихнулся. Мое воображение старалось за меня. А тело мое, настоящее, незаменимое, между тем не могло делать ничего другого, погрузилось в полусон, дремало, ползало, тащилось. У него не было аппетита, его покинули эротические страсти.

От лекарств и от помощи психиатров я отказался довольно быстро: недели три или месяц спустя. Они ослабляли меня, духовно разъедали, а ученые доктора очевидным образом ничего не знали о том, что́ меня занимало. Воображению для работы, видимо, была необходима боль — естественных размеров, то есть неизмеримая.

В то время мы жили на девятом этаже дома в новом жилом массиве, и напротив нас начали строить такого же бетонного монстра. Днем и ночью, вибраторами, бетономешалками, самосвалами и подъемными кранами. Полагаю, таким должен быть шум ада, но не думаю, что автор «Божественной комедии» мог бы вообразить его таким. В те дни, когда разными обманами и хитростями мне не удавалось освободиться от редакции, где я в те годы работал, и бежать за город, в Кишороси, то есть тогда с точки зрения запланированного романа я был обречен на беспомощность, мне приходилось со своими фантазиями возвращаться сюда, на девятый этаж, в вообще-то мило устроенный строительный ад.

Я чрезвычайно чувствителен к шуму, всю мою взрослую жизнь заполняют борьба с шумом, спасение от шума и душевное страдание от него.

Странным образом, тем не менее, именно в этом адском строительном грохоте во мне родилось решение: я не могу больше ждать улучшения своих условий, не могу откладывать действия. Воображение мое к тому времени утомилось, и инерция принуждала его снова и снова пробиваться через собственные его порождения. Существовала опасность, что ему надоест. Как-то пополудни, когда, с затычками в ушах, закрывая голову подушкой в наволочке из мягкого бархата, я пытался запустить привычный мотор своего воображения — он не завелся. Я встал, сел за стол и начал работать.

Конечно, «начал работать» — не вполне точное выражение. Точнее было бы сказать, что некто впервые в жизни начал говорить в своей естественной тональности. Этот некто был я, но наконец-то мне удавалось писать предложения, натянутые между самой грубой жаждой самопознания и тончайшим воображением, не сползая при этом ни в безвкусную исповедь, ни в пустые фантазии. Я неслыханно этим горжусь. Ведь потребность в исповеди нагружает предложение избыточной предметностью, закладывает в него такие содержательные моменты, которые другие воспринять могут, но полностью разгадать — нет. В самом деле, они содержат больше, чем говорят. А предложения, рожденные чистой фантазией, как раз напротив, вследствие своей беспредметности становятся неуловимыми и говорят больше, чем содержат. И в то время как первые стоят чересчур близко к реальности личности, последние — чересчур далеко от нее.

Мое воображение и само — явление жизни, следовательно, оно не может порождать такие факты, которые не вызывали бы доверия в мире, где живут личности. Но в качестве литературно достоверных могут быть приняты только те воображаемые факты, место и ценность которых я знаю, чувствую, обнаруживаю среди настоящих явлений своей жизни. Если мое воображение и мои грезы порождают нечто такое, места и ценности чего в своей жизни, достойной названия трезвой, я не нахожу, тогда соответствующие сцены, фразы, образы и чувства мне описывать пока что запрещено, какими бы замечательными, эстетичными они ни казались. Я должен занести их в черный список подозрительных явлений, заданий, подлежащих позднейшему разрешению, потому что такие явления означают ни больше ни меньше, как то, что в этом случае я не хозяин собственной рассудительности. И такими же беспомощными будут мои фразы. Но такая же грубая ошибка — впускать в текст непосредственно, в обход воображения, явления собственной жизни, это означает, что я не знаю ценности и места явлений своей жизни среди явлений бытия, или, по крайней мере, у меня до сих пор не было

силы, таланта, нервов найти эту ценность и это место. Фраза из этого выйдет дутая. В ней безусловно будет доминировать моральное суждение, то есть это не может быть речью о бытии. Правильнее будет поэтому отложить такую фразу до лучших времен.

Безупречное литературное предложение может быть порождено воображением, может быть порождено опытом, но воображение оно должно поверять опытом, а опыт — воображением. Для моего воображения — мой опыт, для моего опыта — мое воображение станет той единственной возможной в мире инстанцией, с помощью которой я смогу выйти за пределы того, в пределах чего я нахожусь. В мире без посредника невозможно не только жить, но и писать нормальные фразы.

Когда я начал писать свой роман[49], и с тех пор всегда, на протяжении десяти лет, самая горячая моя молитва к Богу была о том, чтобы Он никогда не позволял мне наколоть на перо ни единого предложения. Я должен был думать о святом Георгии, который, великолепно привстав на стременах, сверху вниз поражает змея.

Только не так. Вот о чем я просил.

Безупречное предложение наделяет человека властью, но сам он властвовать над ним не может.

В безупречном предложении действуют одновременно две силы. Воображение скачет вперед, опыт бредет за ним, контролирует его, иногда удерживает, тормозит его скачку, и это правильно. Воображение развертывает, ветвит лозами, раскидывает, опыт отсекает лишнее, задает направление, обрезает усики, и это правильно. Это утверждение применимо к фразе, рожденной воображением. Фраза, рожденная опытом, априори медленнее, суше, иной раз бесцветна или уродлива. Воображение ее расталкивает, облизывает со всех сторон, иной раз пытается ее разукрасить, налепит на нее блесток, снабдит небольшим ароматом, а фраза, рожденная опытом, стоит себе на своих чудовищных глиняных ногах, и это правильно. Опыт, рассудочный, несдвигаемый, гнетет ее к почве, воображение ее несколько приподнимает, сводит с ума, взвинчивает, и это правильно.

В безупречном предложении никто из сынов человеческих не может определить меру инстинктивности и сознательности; внутреннюю соразмерность безупречного предложения создает именно напряжение между этими противоположностями. Оно потому и безупречно, что напряжено от этих противоположностей, но не хочет быть более напряженным или более дряблым, чем это возможно на основании ее местной

ценности, поэтому оно гармонично.

Безупречное предложение не следует ни теории бытия, ни моральной теории; из меры его напряженности, его языкового качества, из способа интонирования можно вывести теорию бытия, и это будет также его единственно возможной моральной теорией.

С тех пор прошло десять лет.

1984

Совсем темный лес, или Как возникает роман[50] (Перевод О. Балла)

«Ach, Luise lass… das ist ein zu weites Feld».

«Ах, Луиза, оставь… Это уже совсем темный лес».

Этой фразой заканчивается роман Теодора Фонтане «Эффи Брист»[51].

Необходимое и логичное завершение романа, предмет которого — известная, даже общеизвестная вещь. Кто-то кого-то не любит, любит другого. Эту историю знают все. А другой любит его недостаточно. Не лишена известности и эта история. Материал романа, вероятно, всегда есть то, что известно. Однако роман, который вообще на что-то годится, при этом деликатно обозначает и те границы, которыми мир известного соприкасается с миром того, что недостойно знания, что не может быть узнано, а то и того, знание чего попросту запрещено. Роман топчется в опыте, который — вещь весьма заурядная. Вследствие того ему, роману, следует признать как минимум то, что есть и такие вещи на небе и на земле, о которых невозможно, а то и не следует ни говорить, ни думать.

Я очень хорошо могу понять тех поэтов и философов, которые, занимаясь вещами, недоступными знанию, недостойными знания, или попросту запретным знанием, презира-ют роман. Потому что роман не может быть устроен так, чтобы не говорить о том, что знает хотя бы один человек. Тем, чего человек не знает, занимается поэзия. Философия же может заниматься еще и такими вещами, о которых ничего не известно в принципе. С точки зрения знания, опыта и познания границы жанров письменности обозначены достаточ-но определенно. Как если бы я поднимался по удобной лестнице: история, проза, поэзия, философия.

Отдельный вопрос, чтó я могу предпринять с таким знанием, которое принадлежит единственному человеку, и этот единственный человек — я сам. Опыт показывает, что с этим знанием иногда я могу писать роман, а иногда и нет. Если могу, тогда мое воображение позволяет мне пережить болезненный кризис, связанный со многими неизвестностями в собственной судьбе, как кризисы в чужих судь-бах; однако в этом случае я уже не я, но говорю о взаимных, противостоящих друг другу знаниях двух или более человек как о своем собственном знании. Или же я роман писать не могу, и в этом случае проблематичными

делаются не только мои способности романиста, но возникает во мне и вопрос, а нет ли какой-либо связи между моим собственным вечным жизненным кризисом и историческим кризисом романа как жанра. Однако в этом случае мое воображение должно оставаться слепым и глухим, потому что думаю я главным образом о своем опыте.

Куда более жгучим, впрочем, оказывается для меня вопрос о том, могу ли я без воображения следовать известному приказу дельфийского оракула, согласно которому я должен познать самого себя, а также могу ли я сделать это так, чтобы познать именно себя, а не кого-то другого. Или, иначе говоря, может ли существовать такое самопознание, которое не является познанием мира, а также бывает ли такое познание мира, которое способно обойтись без самопознания?

Поражения и неудачи собственной моей практики романиста приводят меня к выводу — наверняка упрощенному и неприемлемому для теоретиков романа, — что исторический кризис романа действителен лишь до тех пор, пока мне не удается с помощью воображения пережить кризис собственной судьбы как кризис чужих судеб. Если это удается, значит, я, полагаясь на собственное воображение, получил доступ к чужому опыту, значит, я взглянул на кризис собственной судьбы с точки зрения этой многосторонней взаимности, и, таким образом, первое и третье лицо единственного числа не только прекрасно поддаются отделению друг от друга, но, в качестве результата этой операции, появляется и первое лицо множественного числа, общее, укорененное в культурных традициях, архетипическое, коллективное бессознательное. Если же я прожил свое «я» с «его» точки зрения, тогда я вижу коллектив с точки зрения индивида. Когда это происходит, ситуация повествователя проясняется и воцаряется гармония.

Проще говоря, ни теория романа, ни его история, ни его социология меня не интересуют, пусть эту обглоданную кость обгладывает дальше тот, кому еще хочется, меня же неизменно интересует моя судьба, моя участь, содержание коллективного и общего сознания, кризис и гармония, являющиеся как судьба и участь других в критическом или гармоничном состоянии.

Вот так просто я разрешаю вопрос, касающийся судьбы романа. Или же я воспринимаю его как вопрос моего личного кризиса и говорю себе, что сегодня я, конечно, роман писать не могу, но вчера еще до какой-то степени мог, значит, завтра либо смогу, либо не смогу. А также сегодня я, конечно, роман писать могу, потому что воображение у меня работает, но из этого не следует, что смогу и завтра, потому что, вполне возможно, завтра

оно работать как раз не будет. Все зависит исключительно от ежедневной практики моей писательской деятельности, от того, попал ли я из состояния постоянного кризиса в исключительное состояние гармонии или провалился ли я опять из исключительного состояния гармонии в состояние постоянного кризиса.

Когда собственный постоянный жизненный кризис погружает все в такую неизмеримую тьму, что, вместо того чтобы думать о собственном первом лице и о третьем лице, избранном моим воображением, я начинаю думать о кризисе жанра, я и тогда могу сказать лишь то, что, возможно, жанр буржуазного романа оказался в кризисе точно так же, как мое буржуазное «я», но из этого не следует, что это «я» не нуждается именно в таком повествователе и в возможности такого повествования, которое известно нам со времен куда более ранних, чем эта буржуазная эпоха, и которое, словами Геродота, можно было бы выразить как желание и потребность того, чтобы события, случившиеся меж людьми, «с течением времени не пришли в забвение и великие и удивления достойные деяния как эллинов, так и варваров не остались в безвестности, в особенности же то, почему они вели войны друг с другом»[52].

Вряд ли я могу сказать больше, чем историограф. Но существенно меньше, чем поэт, потому что как романист я могу лишь намекать на это, я не могу сделать предметом своего повествования все, чего я не знаю, и уж тем более не могу создать повествование из того, о чем не знает никто. Если не в качестве мыслящего человека, то в качестве практикующего романиста я в любом случае должен оставаться наивным. *«Madame Bovary, c'est moi».* Мне нужно держаться этой наивной фразы, бесценной фразы Флобера: «Мадам Бовари — это я». И не потому должен я держаться этой фразы, что я такой уж сторонник добротного буржуазного романа. Нет. Ни за буржуазность, ни за роман я не цепляюсь. Но тут я должен добавить, что без буржуазности романа не существует. Фразы же Флобера я должен держаться потому, что наивный язык воображения — единственное, что все еще дает некоторую возможность осуществлять стародавнюю потребность рассказывать случившиеся меж людьми события. Я был бы смешон, если бы сказал, что знаю всё, и поэтому не могу без раздумий говорить от третьего лица, но все-таки я могу еще рассказать от первого лица все, что представимо в третьем. Потому что если бы мне пришло на ум сказать то, что вопреки всему этому утверждает усталый роман второй половины XX века: *«Je ne suis rien de plus que moi»*, «Я — не более, чем я сам», тогда воображение действительно должно оставаться глухим и слепым,

тогда между коллективным и индивидуальным действительно не было бы пути, тогда и в самом деле не было бы ничего, кроме неподвижного личного опыта, тогда кризис заткнул бы страстному желанию гармонии его вопиющий рот, тогда действие оказалось бы важнее судьбы, включающей в себя отдельные поступки как превосходящее их целое, тогда событие не раскрывало бы судьбу, но скрывало бы ее.

«Ach, Luise lass… das ist ein zu weites Feld». И этой фразы я тоже должен держаться. Выражающая наивный опыт, фраза эта до сих пор дает мне возможность говорить не только о том, что я знаю или чего не знаю, но прямо говорить о пока еще знаемом, держа в уме вещи, о которых я пока не знаю. Я должен оглядываться на знание с точки зрения незнания, а не удивляться незнанию с точки зрения знания. Это величайшая мудрость романа. Хотя бы потому, что, когда я пишу роман, я должен говорить о таких предметах, о которых сам себе я бы не говорил, раз уж я их и так знаю. Как романист, я говорю не себе и не о себе. Мое знание себя — не в том, что я понимаю значение вещей, явлений и событий хоть бы и в собственной своей жизни, но именно исходя из судьбы и участи других я должен понять то, чего не знаю и в отношении самого себя.

На пути, пройденном между воображением и опытом, вероятно, есть такая точка, где знание мира совпадает со знанием самого себя. В этой точке возникает гармония. Как только я миновал ее, кризис мой продолжается.

Если человек пишет роман от первого лица единственного числа, это не означает с непременностью, что он желает говорить о себе самом. Без других у него ничего и не получится. Такую форму местоимения он выбирает, скорее, затем, чтобы со своей стороны считать решенными характерные для XX века проблемы, связанные с публичной речью, или же избежать их.

Он ищет такого двойника, которому не надо искать особенных объяснений тому, почему он говорит и откуда он это знает, который не должен никому разъяснять и того, кто тут говорит, — понятно же, что говорит он. А раз говорит он, тогда это, естественно, не я.

Теперь же я хотел бы сказать пару слов о том, о чем я не знаю совершенно ничего.

Подобно другим моим произведениям, самый объемный из своих романов[53] я написал от первого лица единственного числа. Правда, при этом я как бы двумя ударами рассек себя натрое. Я сказал себе, что, возможно, есть одно мое «я», как знать, но в моем воображении точно есть три моих личности, и они будут говорить о самих себе параллельно, вместо меня. Я должен

был осторожно и экономно обращаться с мотивами, которые намеревался взять из собственной жизни в их жизнь, поскольку ни с этой личностью, ни с другой, ни с третьей я не хотел бы отождествляться. Он — не я. Я хотел писать роман, а не исповедь. Первое лицо единственного числа почти толкало меня в сторону исповеди, исповедь — один из величайших жанров европейской литературы, и поэтому я должен был неустанно исследовать события своей жизни с точки зрения исповеди, но результаты этих изысканий смог использовать лишь в той мере, в какой это позволял тот или иной из трех персонажей. В зазоре, образовавшемся между ними и моим «я», воображение могло спокойно работать и, таким образом, как бы оттесняло мое драгоценное «я» в сторону. Логика собственной моей судьбы могла оставаться во мраке, но структура ее должна была до некоторой степени проявиться в их судьбах. Я не знал, что откуда берется, но все-таки в какой-то мере видел, что к чему относится и к чему не относится.

Не опыт, но логика воображения подсказывала мне, куда двигаться. Тем не менее мне постоянно надо было обращаться и возвращаться к опыту. Подсказывали мне те, кем я не был.

Они вели меня вплоть до последнего предложения. Сам себя я бы вести не мог.

Эта работа потребовала многих лет. Прошедшие годы лишь укрепили во мне сопротивление исповеди, хотя бы уже потому, что за столько лет меняется все, включая эпителиальные клетки; за такое время могут существенно измениться и краеугольные точки человеческого самовосприятия. В целях сохранения стилистического единства романа я должен был поэтому следить и за тем, чтобы все эти трансформации и перемены не просочились в его материал. Не знаю, в какой мере успешными оказались эти старания, но, по крайней мере, я к этому стремился. Так в романе действует внутренняя согласованность и гармония.

На третьем году работы, когда то мое «я», что доверилось воображению, выработало структуру романа, я уже относительно ясно видел, какой должна быть его последняя глава. Я делал заметки о своих представлениях на этот счет и страстно желал как следует разработать план. Написать последнюю главу романа. Я играл с той мыслью, что в это безвременное время, время работы над романом, мне, быть может, окажется легче и спокойнее достичь той области, которую я уже знаю. У меня было место действия, но я не знал, когда я смогу туда попасть, если не буду полагаться на свое воображение. Потому что если бы я действительно заранее написал последнюю главу, я был бы

вынужден двигаться по заранее определенной дороге и в таком случае сделал бы работу своего воображения на время писания романа излишней. Между тем я очень нуждался в нем, чтобы избежать неприятного принуждения к исповеди.

Я ничего не сделал.

На шестой год работы все-таки сложились три последние фразы романа. Был туманный зимний день. Я стоял в поле под грузным темнеющим небосводом. У меня уже не было сомнений в том, что это и будут мои последние три фразы. Вернувшись домой с прогулки, я, однако, не дерзнул их записать. Если забуду — то забуду. Но я не мог противостоять и рискованному побуждению все-таки каким-то образом испытать заранее грузоподъемность этих заготовленных предложений. Вероятно, последним фразам человек доверяет самые мучительные свои заботы. У воображавшейся последней главы был один мотив, который я извлек, пересадил бы туда из самых мучительных событий собственной жизни. Однако этот мотив был таким сильным, таким насильственным, таким тяжелым, что своим воображением я бы не сдвинул его с места. Я бы сказал много, больше, чем нужно, если бы утверждал, что этим мотивом было самоубийство моего отца. Правильнее было бы сказать, что дорогу моему воображению перекрыло настоящее место этого события, место, где он это совершил. Я много лет хотел попасть в это место в своем романе, и кто бы мог сказать, когда я туда попаду.

Молодой человек пересекает пустую заброшенную площадь, входит в дом, поднимается на этаж, звонит в дверь. Он хотел бы познакомиться со свидетелем. Дверь открывает женщина в очках. За четыре года до завершения романа я написал драму, написал историю этой трагикомической встречи, потому что только так я мог избежать соблазна заранее написать последнюю главу. Естественно, это означает, что я не мог ничего избежать. Я, конечно, вышел из романа и, поскольку речь шла о драме, на время вышел и из первого лица единственного числа и таким образом все-таки испытал предварительно грузоподъемность последних фраз. Когда наконец в один прекрасный день я добрался до того, чтобы действительно взяться за эту последнюю главу, моему воображению не осталось уже ничего, все было готово.

15 апреля 1985 года я написал последние три фразы романа. Поставил точку. Предложение располагалось примерно посередине листа, я долго тупо глазел на место, которое оставалось пустым, на котором никаких букв уже не будет. После одиннадцати лет работы я ничего не должен был делать.

Никакого не было смысла в том, чтобы призывать свои рыдания обратно в эту немоту.

С этим у меня было так же, как с последней главой. Я написал нечто такое, что уже было, и делать с этим рыдающим человеком мне тоже было нечего. Его рыдание не приносило ни радости, ни облегчения, но не приносило и горя, я даже не сострадал ему. И когда душа завершила уже и работу наблюдения, тогда на некоторое время у меня действительно не осталось никаких дел на свете, ни с бумагами, ни с самим собой. Но река текла, ее было не остановить.

Я огляделся в поисках того, что я мог бы сделать. Сидеть и дальше? Встать? Радоваться? Еще немного пожалеть себя? Я всего лишь поставил дату внизу страницы. По тому, как шатались буквы, я понял, что, наверно, не смогу и встать. Пятнадцатое апреля тысяча девять-сот восемьдесят пятого года. Я пялился на эти буквы и цифры.

И тогда у меня возникло чувство, будто дату этого особенного дня некто сильно заранее и довольно жирным шрифтом уже написал перед моими глазами. Числа этого дня, этого месяца, этого года, совершенно точные числа. Это уже один раз случилось в моей жизни. Пятнадцатое апреля тысяча девятьсот восемьдесят пятого года. Как будто эти числа заранее вписали в меня. День, месяц, цифры года. Человек, по всей вероятности, боится сумасшествия до тех пор, пока разум его не помутится. Мне бояться было нечего, я, так сказать, уже пересек магическую границу. Цифры были тождественны дате самоубийства моего отца. День, месяц и цифры самого года. Мой отец убил себя 15 апреля 1958 года, я же закончил свой роман 15 апреля 1985-го. И можно ли после этого считать мою личность чем-то иным, нежели орудием неуловимого воображения?

Кто переставил две цифры в этих двух датах? Или на что обменял? Его жизнь — на мой роман? Или это я обменял на свой роман его смерть? Кто заменил что? И после этого моя жизнь — не что иное, как предопределенное стремление к этой замене? Но с каких пор? И, значит, я — не что иное, как субстрат для оживления моего отца? Или инструмент для этого? В чьих руках? Не умер ли я в тот минувший день, не родился ли заново в этот? Или, напротив, в тот день я был окончательно осужден на жизнь, а в этот, сегодняшний, должен умереть?

Я не склонен ни к какой мистике, и мистика чисел меня не особо интересует. Одно время я, правда, занимался ею, но всего лишь так же, как всем прочим, чего я не знал. И тем не менее эти числа были здесь, перед моими глазами. Ладно, тогда посчитаем, сколько времени прошло между этими двумя датами.

Естественно, я должен был бы вычесть пятьдесят восемь из восьмидесяти пяти и тогда получил бы результат. Но какой результат? Результат вычитания. И что означало бы полученное таким образом число? Истинную продолжительность моей воображаемой судьбы? Или воображаемую продолжительность моей истинной судьбы? Таков, значит, рок?

Во всяком случае, я положил перед собой другой лист и аккуратно написал на нем одну дату под другой. Я знал, что есть такое арифметическое действие. Оно позволяет установить разницу между бóльшим и меньшим числами. Знал я и то, что должен был бы помнить, как следует производить такую операцию. Но теперь мне надо было действовать как бы наоборот: вычесть восемьдесят пять из пятидесяти восьми. Что опять-таки не было бы невозможным, потому что должно было бы получиться отрицательное число. Это я знал. Но самого действия я не мог выполнить — ни так ни эдак. Ни в голове, ни на бумаге.

С тех пор так и не смог.

1992

Временно окончательный вариант. *Ключевые слова к переводческой деятельности Хильдегард Гроше* [54] (Перевод Ю. Гусева)

На восточном краю Альфёльдской низменности, там, где когда-то проходила граница Австро-Венгерской монархии и откуда в ясную погоду виднелись заснеженные вершины Карпат, находится обширное, занятое полями и лугами пространство, и на нем, словно пальцы огромной руки, лежат гряды холмов Лопушанского нагорья. В этой местности даже самые высокие точки не поднимаются выше сотни метров над уровнем моря. Почвы тут плодородные. Южные склоны холмов исчерчены полосами ухоженных виноградников, на равнинных участках раскинулись хлебные нивы и пастбища. Край этот пересекают две реки: на юге — Темеш, на севере — Марош; чистые обильные воды их текут с гор; в верховьях бурные, здесь они струятся спокойно, неспешно. Если, конечно, не случается половодье, которое сносит даже самые прочные дамбы.

В прежние времена земли эти, что ни весна, оказывались затопленными водой, Темеш и Марош сливались в один сплошной безбрежный поток. Так продолжалось до конца прошлого века, когда был проложен канал Бега; он наконец подвел черту под гигантской работой по мелиорации края, которая началась тут еще в начале восемнадцатого столетия. За это время проведено было осушение болот, углублены и спрямлены речные русла, земля стала пригодной для земледелия даже там, где прежде росли лишь камыш да осока, жили аисты, цапли да выпи… Если вы добрались в переводе до этого места, советую доставать словари и справочники по животному миру, — не могу же я не упомянуть, что в наши дни здесь еще можно встретить поганок и чирков.

На берегу канала Бега, довольно широко-го, частично даже судоходного, связывающего реки Темеш и Тису, где-то на полпути между Темешваром (по-румынски — Тимишоара, по-немецки — Темешбург) и Лугошем (по-румынски — Лугож, по-немецки — Лугош, Lugosch), находится старинное селение, первое упоминание которого в официальных документах относится к 1359 году; его румынское название — Рекаш (Recaş), немецкое — опять же Рекаш (Rekasch), а венгерское — Темешрекаш. В этом банатском[55] селе и родилась Хильдегард Гроше. Как раз за год

до ее рождения в Австро-Венгерской монархии провели перепись населения, благодаря чему нам известно, что в селе в то время проживал 4321 человек: шокцы[56], венгры и, в преобладающем количестве, немцы.

Когда переводчик будет читать эти строки, больше всего трудностей ему доставят не названия редко встречающихся птиц: vöcsök (поганка), réce (чирок) — и даже не этноним sokácok (шокцы), а смешение и различие языковых культур, которое сказывается и на том, с какой точки зрения и какими способами я описываю место рождения человека, который для меня важен. Без Гроше меня как писателя не существовало бы по-немецки; вернее, я, может, существовал бы, но выглядел бы не так, как, благодаря ей, выгляжу сейчас; так же как без Газе[57] не было бы по-немецки всего того, что я только что рассказал о месте рождения Гроше и еще собираюсь рассказать о ее работе.

В переводческой деятельности Хильдегард Гроше есть, по моим наблюдениям, некоторая весьма существенная особенность, к которой я, ради простоты и понятности, подошел бы прежде всего как к вопросу философскому. Целое ли является такой сущностью, которая определяет особенности объединяемых ею частей, — или совокупность частей образует целое, обуславливая его характер? Этот извечный вопрос не обязательно должен быть, вообще или в данном случае, решен, но что касается Хильдегард Гроше, она его для себя решила. Она не переводит, одно за другим, отдельные выражения или даже отдельные предложения, — но, совершив вылазку из своей языковой среды, из своего культурного пространства, как бы отстраненным, чужим взглядом рассматривает языковое литературное явление как целое — и, исходя из этого целого, отыскивает способы адекватной интерпретации его больших и малых компонентов.

В такие моменты ее лицо, ее взгляд выражают некоторую недоверчивость, едва ли не враждебность. Для этого у нее достаточно оснований. Дистанция между двумя языками весьма велика, и причина этого лишь отчасти лежит в грамматике или в истории. За венгерским литературным языком не стоит венгерская философия. А это — проблема куда более серьезная. Круг значений, относящихся к тем или иным понятиям, по сравнению с большими европейскими языками куда менее проработан, отношение этих понятий к другим, их взаимосвязи, ассоциативные ряды куда менее ясны, и едва ли их можно сделать достаточно ясными без специальных постраничных сносок. Что выглядит в некотором роде так, будто венгры любой свой диалог вынуждены начинать с сотворения мира, причем по ходу дела им приходится столько всего прояснять, что до

современности они никак не могут добраться, а потому и друг друга не очень-то понимают. Или понимают исключительно друг друга, совсем не заботясь о том, чтобы их понимал еще и кто-то другой. И это действительно так. Немцам в этом отношении куда проще: они, когда пишут, ориентируются на отточенный язык своих философов. А следовательно, другим гораздо легче определить, о чем идет речь, на чьей стороне находится данный автор, легче найти нить прерванного дискурса. Но с точки зрения языка положение это имеет и свои минусы.

Вот почему те, кто пишут на одном из больших европейских языков, сегодня могут ясно и недвусмысленно высказать что-то новое, не прибегая для этого к особой языковой изобретательности, даже пользуясь пустыми, затертыми языковыми схемами, — о чем в венгерском языке и речи быть не может. В глазах того, кто переводит с венгерского, навязчивая склонность этого языка к словотворчеству является скорее недостатком, обременительной нагрузкой: ведь на его языке, языке переводчика, проявления словотворчества скорее отягощают, а не обогащают значение слов, в то время как он при этом вновь и вновь убеждается в отсутствии философской отшлифованности, в своего рода разболтанности, расхристанности языка, и для того, чтобы справиться с этим, у него, в его языке, подтянутом и послушном, не то чтобы нет средств, — с его точки зрения, высказанную на таком недисциплинированном языке мысль понять вообще едва ли возможно. Без посторонней помощи он просто не в состоянии это сделать.

На следующем этапе, в соответствии с этой апокалиптической ситуацией, черты лица Хильдегард Гроше складываются в выражение крайней настороженности. Она тщательно изучает составные элементы, детали лежащего перед нею языкового феномена, ищет наиболее важные культурные коннотации и стилистические взаимосвязи этих деталей. В такие моменты она напоминает автослесаря: время от времени цокает языком, что-то бормочет, спрашивает: *wieso?*[58] — и тут же отвечает себе: *na ja!*[59], кивает: *richtig!*[60] — и радостно восклицает: *vorzüglich!*[61] Или бывает настолько ошарашена, что переходит с одного языка на другой в пределах одной фразы. Все это просто чудесно, Петер, *sehr schön, natürlich verstehe ich*[62], но что это значит? И по отношению к венгерскому литературному языку для нее это остается вопросом вопросов. Ей словно кажется, что у нас, венгров, всегда есть что-то, что меняет значение фразы или как раз дает его, но у этого чего-то нет такого самостоятельного значения, ухватившись за которое можно вытащить истинный

смысл и запечатлеть его в другом языке.

Да, в такие моменты мы сидим и смотрим друг на друга только что не с разинутым ртом.

В конце концов, на завершающей стадии работы вид у Хильдегард Гроше становится просто-таки мечтательной. Она качает головой взад-вперед, то соглашаясь с собой, то словно бы сомневаясь в своей правоте; а может, она одобряет сам процесс размышлений, таким способом поддерживая свой мыслительный процесс. Это — лицо человека, который обретает глубочайшую радость в поисках доводов и контрдоводов, в их оценке. Она сопоставляет разные точки зрения, анализирует то, анализирует се, комбинирует мысли на двух языках, получая искреннее удовольствие оттого, что пытается осуществить невозможное, — и вдруг, почти без всякого перехода, принимает решение, формулируя свой вариант фразы. Она должна давать себе относительно большую свободу, когда, завершив аналитический процесс, все-таки подчиняет части некоему возможному целому. Это решение — философское, она дает целому приоритет перед частями, решением своим определяя характер перевода.

Стоит проследить за ее работой с точки зрения времени, затраченного на перевод. Довольно много времени требует процесс анализа: она долго изучает детали, взвешивает культурные, исторические взаимосвязи и стилистическую ценность иноязычных выражений и оборотов. Что же касается решения относительно нового целого, появляющегося на ее родном языке, то оно совершается очень быстро. Бу-дет так. И останется так. По-другому не может быть. Никаких возражений. А потом, тут же, находит другую версию. И третью. Эти версии соотносит с предыдущими, и тогда возникает четвертый вариант. Вот она достигла в работе той критической стадии, когда текст максимально отдалился от оригинала, но на другом языке еще не прижился. В такой момент она быстрым, даже немного испуганным легким жестом прерывает себя. Сейчас ее решение таково: текст побудет пока в таком, полуготовом, виде. Она как бы откладывает его, вместе с возможными вариантами, на потом, на лучшие времена, а сама пойдет дальше. Для подобных моментов у нее есть прекрасное, полное самоиронии выражение: «временно окончательный вариант». По-моему, в этой формуле скрыта ее жизненная философия. Правда, «жизненная философия» — опять же непереводимое выражение. О нем можно разве что сказать, что это — мудрость, которая находится на полпу-ти между жизненным опытом и научным познанием.

По всей вероятности, принятие решений — еще и потому для нее самая естественная вещь на свете, что она выросла в

многоязычной среде. За первые восемнадцать лет жизни такого рода двусторонние операции осмысления и оценки ей приходилось выполнять — пускай на другом уровне — по несколько тысяч раз в день. Представьте себе дочь австрийского офицера, живущую в населенной швабами[63] восточной пограничной области разваливающейся империи: эта женщина выросла и воспитывалась на немецкой культуре, но когда край находился под управлением венгерской администрации, получила румынский аттестат зрелости, с культурой южных славян, шокцев, считающихся здесь национальным меньшинством, тоже знакома не понаслышке. Если бы она не училась финноугристике, если бы не работала в Берлине рука об руку с одним из крупнейших унгаристов, Деже Керестури, то и тогда эти определяющие факторы духовного и ментального взросления неминуемо сказались бы на ее облике. Возможно, тогда мы не в такой утонченной, не в такой законченной форме наблюдали бы, как духовное напряжение преобразуется в радость, как аналитический процесс рождает решение, но все равно ясно видели бы особенности ее духовного облика. Как бы там ни было, она — вот такая. В одно и то же время она видит и неизбежность решений, и, со снисходительной доброжелательностью, их относительность. Так сталкиваются друг с другом радость и самоирония.

Лицо ее просто загорается светом, когда, в результате аналитической работы разума, ей удается найти приемлемый вариант фразы. Немецкая конструкция оказывается подчас в опасной дали от венгерского оригинала: но что делать, иногда приходится выбирать кружные пути, чтобы добиться эквивалентного смысла, причем на соответствующем оригиналу уровне. Ведь для этого ей приходится выявлять и оперативно компенсировать ментальные и исторические различия культурных уровней, наводить мосты через пропасти отсутствующих звеньев, при этом заботясь о том, чтобы ни личность автора, ни ее, переводчи-ка, личность не утратили своей цельности, своей автономии. Переводи сама Хильдегард Гроше данный текст, рассказывающий о ее переводческом складе, он наверняка звучал бы по-другому. Ибо перевод выстраивает мосты не только между языками, между культурами, но и между двумя личностями. Так что переводчик, если он целиком занят осмыслением моей фразы и конструированием ее на другом языке, все равно не должен при этом потерять самого себя.

Хороший переводчик, хочет он того или нет, по колено, по пояс погружается в неверность. Если мы намерены всерьез говорить об адекватности перевода, то вопросы будут

заключаться скорее в том, каковы основные правила неверности переводчика, какова структура неверности, как особенности этой неверности отражаются на творческой индивидуальности автора, которому переводчик как-никак должен быть верен. То, от чего Хильдегард Гроше отталкивается в своей работе, выглядит примерно так: да, передо мной фраза, которая состоит не из словарных слов. За словами скрывается культурный контекст, а в нем — литературный склад человека, фамилия которого Немет, Дери, Манди, Месей[64] или, как в данном случае, Надаш. Человек этот обладает порой нормальными, порой случайными или даже экстремальными индивидуальными свойствами. И Хильдегард Гроше как бы говорит себе, что прежде всего она должна иметь в виду весь комплекс этих свойств. На мой взгляд, это — главное правило ее переводческой работы. Когда нужно принимать решение — а ей приходится принимать бесчисленное множество решений, — все языковые явления она неизменно подчиняет этому большему целому, то есть структурообразующей индивидуальности автора.

Как-то мы работали с ней в Штралене, и в тот день нас с ней, уже не в первый раз, остановила на главной площади городка одетая в живописные лохмотья цыганка. Она, как уж полагается цыганке, истошно причитала, требуя милостыни, ребенок у нее на руках, завернутый в тряпье, тоже вопил. Не то чтобы с моральной, а скорее с профессиональной точки зрения я не считал правильным не вспомнить о том, что сегодня мы оба уже подавали ей. На этой неделе, кажется, в десятый раз. Словом, я и не подумал тянуться к карману. Что же касается Хильдегард Гроше, она, в самом центре этого аккуратного, вылизанного северонемецкого городка, совершенно неожиданно превратилась в румынскую цыганку. И заорала на нее точно таким же голосом и с точно такими же интонациями. Видимо, для того, чтобы быть переводчиком, нужны некоторые артистические способности, и они у нее, к моему удивлению, оказались. Поня-тия не имею, что она ей орала. Но у цыганки аж челюсть отвалилась и глаза на лоб полезли. Забыв про ритуал, нормальным голосом, без всяких причитаний она что-то ответила. Они обменялись несколькими доверительными, касающимися, должно быть, деловой ситуации репликами, после чего мы в полной тишине двинулись дальше. За спиной у нас еще долго не было слышно профессиональных причитаний.

Я пробовал подсчитать, сколько раз, где и подолгу ли мы работали вместе. В Будапеште, в Берлине, в Штралене, в Штутгарте, в Гомбошсеге — во всех этих местах многократно, порой по несколько недель, с утра до вечера, ни на что не

отвлекаясь, — если все это сложить, наверняка выйдет несколько месяцев. Но кроме этого — урывками, час-другой, за столиком в ресторане или кафе, во Франкфурте, Мюнхене, Баденвайлере, Вене — будто влюбленные. Если же возможности для такой работы не находилось, то по телефону из Гамбурга, Гёттингена, Кёльна, Парижа, торопясь и задыхаясь из-за нехватки времени.

Поставленные издательством сроки чаще всего вынуждают переводчика трудиться не разгибаясь, и все же в его работе есть некоторый ритм и свойственный только ему ритуал, от которого его не заставят отступить ни новое, непривычное место работы, ни бегущее время. Утром мы садимся напротив друг друга, открываем книгу.

— Петер.

— Да, Хильдегард.

— Страница 328, пятая строка снизу.

— Нашел.

— Конечно, я понимаю, что тут написано. Но что это значит?

— Как что? Теперь я не понимаю.

— Чего вы не понимаете?

— Не понимаю, как это вы не понимаете, что это значит.

— Не понимаете?

— Да, смотрю вот и не понимаю.

— Тогда попробую объяснить…

Завершить такой диалог нам не удалось ни разу. Мы достигаем момента, когда оба понимаем, что́ понимает или чего не понимает другой, — и уже вечер.

И ты вдруг чувствуешь, что прошли уже долгие годы…

1999

Всегда происходит что-то другое. *Чаба Каройи беседует с Петером Надашем* (Перевод О. Серебряной)

Роман «Параллельные истории» я читал больше месяца — с восторгом и, насколько позволяли обстоятельства, самозабвенно. Так же я читал «Войну и мир», «Человека без свойств». Когда я закончил, появилось желание говорить об этом романе со всеми без исключения, но говорить было особо не с кем, потому что летом отпечатали лишь несколько экземпляров для прессы. Я даже не знаю сейчас, какой вопрос задать — слишком много их накопилось. Роман этот — чтение нелегкое, не беспроблемное. В то же время он обладает особой будоражащей силой, замыкает читателя на себя — и не отпускает. Вероятно, на то, чтобы переварить этот трехтомный труд, литературной жизни потребуются многие годы, но одно для меня несомненно: на свет появилось грандиозное, эпохальное произведение, и, если мы хотим заняться им по существу, надо собраться с силами. Теперь это возможно: роман вышел в свет на этой неделе. Считался ли ты с тем, что немногие одолеют 1510 страниц «Параллельных историй»? Ты, вообще-то, обычно думаешь о читателе, когда пишешь?

Как не думать, это мой профессиональный долг, но кто что в конце концов прочитает или чего не прочитает, зависит от читателя, поэтому заранее считаться с этим невозможно. Кто-то любит толстые книги, кто-то не любит.

Я люблю… Те, кто прочитает твой новый роман, неизбежно будут сравнивать его с «Книгой воспоминаний»…

При условии, что читал ее.

При условии, что читал, но если даже и не читал, все равно это будет точкой отсчета.

Хороша же точка отсчета, о которой мы ничего не знаем.

Ну да. «Книгу воспоминаний» ты писал как минимум десять лет, а этот роман, если не ошибаюсь, двадцать, потому что ты как-то сказал, что начал его в 1985 году.

Предыдущий я закончил в апреле 1985 года и летом 1985-го начал следующий. Решение было, прямо скажем, безумное. По моим подсчетам, в чистом виде на эту работу ушло 18 лет. Потому что в течение этих двадцати лет случались, конечно, длительные остановки в работе. Самая долгая была в 1993 году,

когда мне пришлось восстанавливаться после инфаркта. Естественно, по ходу дела я писал много всего другого, так что бывали и короткие перерывы в работе. Я написал «Диалог» с Рихардом Шварцем[65] — это потребовало шестимесячного перерыва, написал киносценарий для Андраша Монори Меса, «Прекрасную историю фотографии»[66], — на это тоже ушло месяца четыре. Эссе и разное другое — статьи, всевозможные доклады и «Собственную смерть»[67] писал вечерами — так сказать, по совместительству. Но можно смело сказать, что с 1995 года я в основное время ни над чем другим не работал, только над романом. Каждое утро в полвосьмого или в восемь садился за стол. «Ежегодник»[68] был функциональной паузой, потому что в 1987–1988 годах я просто почувствовал, что писать роман смысла нет. Во внешнем мире происходили невероятные сдвиги, там стало интереснее и острее, чем в литературе. Потом было очень тяжело возвращаться к роману. В конце концов инфаркт избавил меня от типичных мук романиста. С тех пор как меня вернули с того света, вопрос о том, могу я писать художественную прозу или не могу, уже не стоял. Главный вопрос, встающий при написании романа, всегда был в том, где все начинается и где заканчивается. Из опыта смерти, из всего этого злополучного порогового опыта стало очевидно, что вопрос поставлен неверно. На него невозможно ответить. Потому что моя биография начинается не с рождения и не заканчивается смертью.

В связи с обоими твоими большими романами ты упоминал «Параллельные жизнеописания» Плутарха. В эссе «Возвращение»[69] ты заводишь о них речь в связи с «Книгой воспоминаний», а здесь отсылка к ним содержится в самом названии. Не вводит ли это в заблуждение? Потому что если так подходить к книге, то читатель будет ожидать, что между персонажами можно провести параллели, как, скажем, между Александром и Юлием Цезарем. Один грек, другой римлянин, и тем не менее посмотрите, насколько параллельно идут их жизни.

А что тут вводит в заблуждение? Я провел параллели между разными явлениями разных эпох. Где-то это места, где-то события, где-то человеческие судьбы — на разной временной глубине и на разных уровнях сознания. В том, что оставил нам Плутарх, тоже немало выдуманных сюжетов. Я же, напротив, заведомо все выдумываю, но я довольно основательно копал материал, много читал, как бы стреноживал собственное воображение документами. И параллели я искал не обязательно в том же, в чем он. Плутарх очень элегантно изображает линии судьбы, меня же скорее интересовало, как линии судьбы

располагаются в пространстве. Если взглянуть на его метод как на формулу, то у меня другая формула — она берет начало в другой эпохе и задает другую структуру. У Плутарха она гармонична, а у меня дисгармонична. Тот, кого эти отличия сбивают с толку, пусть пеняет сам на себя.

В «Структуре и сюжетных паттернах романа»[70]*, как и в «Возвращении», ты пытаешься сформулировать проблему, стоящую сегодня перед создателем романа. Ты пишешь: «С тех пор мне не давала покоя мысль, что проза, в сущности, служанка причинно-следственного мышления». Цель же твоя в следующем: «Написать истории людей, которые могли никогда не встречаться или знать друг друга лишь поверхностно, но при этом оказать фундаментальное влияние на судьбу другого». Как мне видится, герои романа связаны друг с другом сильнее, чем тебе бы хотелось, да и целое совсем не разваливается, никакого хаоса в романе нет. Складывается впечатление, что план радикальнее, чем его реализация. Потому что читателю все равно захочется дать всему причинно-следственное объяснение.*

И он его даст. Эти точки я старался оставлять открытыми. Хотя и не во всех случаях. Я пытался выстраивать иерархии и отноше-ния и на стадии планирования, и когда писал, и позже, когда выверял текст. Человек постоянно стремится следить за тем, какое воздействие оказывают его слова и поступки. Но никогда не знает, какие качества это воздействие пробуждает в других. Тут как в известной притче о вежливом болгарине, который прекрасно знает, что все остальные европейцы кивают, когда согласны, и крутят головой, когда хотят сказать «нет», и поэтому, проявляя вежливость, он тоже так делает, когда с нами разговаривает. Но что, если и мы окажемся столь же осведомленными и вежливыми? Относительно того, как ту или иную вещь воспримет другой человек, у меня никаких гарантий нет. Я стараюсь все это учитывать, когда выстраиваю связи между разными людьми, сюжетными линиями и эпохами. И потом, есть порядки тождества, подобия и различия. Когда, скажем, люди действуют в рамках одних и тех же или похожих моделей, потому что их похожим образом воспитывали или потому что они похожи по самому своему складу. И есть различия в соответствии с теми же критериями. Когда человек поступает так или иначе не потому, что этого требует его социализация, а потому, что он — вразрез с собственной социализацией — удовлетворяет свои инстинкты или действует согласно своим убеждениям. Я говорил, что между людьми бывают сильные и непосредственные взаимопроникновения, бывает прямое и опосредованное

воздействие, когда А действительно повлиял на В, но при этом не знает С, на которого, в свою очередь, повлиял В, и — пусть они этого и не знают — А все же повлиял и на С. Причинная связь всегда стремится к однозначности, я же, напротив, пытался не упустить из виду многозначность вещей. И это так или иначе породило структуры, которые не вписываются в порядок причинно-следственного мышления. Причинность, естественно, не исчезает, но попадает в совершенно иную среду, оказывается в заведомо ином пространстве.

Прочитав первые несколько глав, я решил, что тут вырисовывается примерно тот же порядок, что и в «Книге воспоминаний»: есть берлинская линия, есть будапештская, и возникает какое-то чередование между ними в отдельных главах. Но все оказалось не так. Там складывается прекрасное завершенное целое, а тут — нет.

Надо ответить на важнейший для романиста вопрос: состоит мир из симметрий или не состоит? Там у меня все строилось на причинно-следственных цепочках. Здесь приходящие с разных сторон параллели образуют — через непричинные цепи — пространственную сеть, пространственные узлы, пространственную структуру. Если хочешь, речь идет о пространстве памяти, потому что само чтение тоже полагается на твою память, и я этой аналогией тоже пользовался. В классическом романе это делается так, что за разными персонажами закрепляют разные сюжетные линии и, следуя этим линиям, проводят нас от рождения до смерти. Классическая формула развития действия в романах — это чаще всего А — В. А это значит, что мир устроен симметрично. Романы XX века более фрагментарны, сюжет излагается эпизодами, несколько сюжетных линий по-разному связываются друг с другом. В «Книге воспоминаний» концепция ритма состояла в том, что А — В — С симметрично чередуются друг с другом, но потом нас застает врасплох D и под конец Е. На важнейший для романиста вопрос я тогда ответил в том смысле, что в мире никаких симметрий нет, но мы стремимся к симметриям, нам хочется, чтобы все плохое прошло, а все хорошее повторялось, образовав некий порядок, некую гармонию. Я был предупредителен по отношению к ничего не подозревающему читателю, говоря, что он может не беспокоиться: сюжетные линии А, В, С будут постоянно повторяться, но я не мог врать или повторять их до бесконечности. В какой-то момент повторение стало невозможным, потому что нельзя было сохранить симметрию. Повествователь, говоривший от первого лица единственного

числа, умер, и никакого повествования дальше быть не могло. Его роль подхватил второй рассказчик, который на свой лад заново рассказал то, что уже было рассказано. Из его рассказа выяснилось, что есть другой мир, в котором господствует другой нарратив, и в этом нарративе ритм предложений и абзацев определяет дисгармония (D), несмотря на то что рассказчик этот — личность куда более гармоничная, чем тот, что умер. Плюс был еще один набросок, оставленный нам, как ты помнишь, мертвым повествователем (E), и этот набросок еще дальше выкидывал нас из гармоничной вселенной. В «Параллельных историях» избрано более радикальное решение. Не скажу, что там нет попытки вовлечь читателя в текст — хотя бы тем, что текст этот гораздо проще и прозрачнее, чем предыдущие, но что касается внутреннего устройства романа, то читателю я уже больше не потакал, внутренняя структура здесь куда сложнее, чем в предыдущих романах. Не потому, что мне хотелось кому-то досадить или затруднить работу самому себе, а потому, что тут нужно было раскрыть гораздо больше самых разных внутренних связей — тех невидимых, тайных связей, которые мы привыкли игнорировать, и ради этого пришлось более-менее проследить все нити структурной сетки. Когда я писал этот роман, я поставил себе совершенно другие условия.

В предыдущем твоем романе повествование ведется в основном от первого лица единственного числа, тогда как в этом — от третьего, за исключением связанных с Криштофом глав во втором томе, где повествование переключается на первое лицо.

Это не переключение — это соскальзывание. В начале второго тома при самых драматических обстоятельствах мы из повествования в третьем лице незаметно соскальзываем к первому лицу, и с этого момента от главы к главе чередуются уже не только разные временные пласты и сюжетные линии, но и *point de vue*. В конце третьего тома при столь же драматических обстоятельствах мы выскальзываем обратно. Разница между соскальзыванием и переключением очень существенна. То, что говорят о человеке, порой в самых главных моментах отличается от того, что он сам о себе думает. Европейской литературе свойственно создавать дистанцию космических масштабов между уровнями реальности повествования в первом лице и в третьем и отслеживать затем эту линию разлома. Между двумя крайностями нет никакого перехода, никакого сообщения, и в пропасти между ними как будто бы исчезает как раз учитывающее мелкие нюансы и оттенки чувство реальности. Это, однако, только одно существенное соскальзывание. Или перекос, искривление, как

говорит Жольт Баги в своей работе о «Книге воспоминаний»[71]. Очень удачное выражение. Мне необходим был этот перекос. Другое существенное соскальзывание — в том, что само действующее лицо тоже серьезно путается в оценке собственных действий: есть поступки, которые оно видит насквозь, но есть и такие, которых не понимает или не хочет понимать, потому что в данный момент это не в его интересах. В этом случае в его самосознании появляются разрывы, говорятся непоследовательные слова или совершаются непоследовательные действия. За постоянными соскальзываниями и перекосами скрывается наше отношение к собственной личности и собственному стадному сознанию, что опять же представляет собой целое нагромождение проблем, обнадеживающее разрешение которых никто до сих пор найти не смог, и я в том числе. Существует ли вообще индивидуум — вот вопрос. Или мы всего лишь варианты, готовые приспосабливаться? Но тогда встает вопрос, вариантами чего, какого образца мы являемся. А когда встает столь неприличный вопрос, поднимается всеобщий крик, потому что не подобает в постмодернизме задавать подобные вопросы. В эпоху постмодернизма нет никаких эпох, нет истории, нет психологии, а язык каждый может сам снести и высидеть какой ему нравится. Когда я писал «Книгу воспоминаний», у меня возникала куча проблем — в том числе с повествованием и рефлексией, которые я не мог, а точнее, не хотел разрешать. Не мог или не хотел потому, что я писал эту книгу в условиях диктатуры, да еще и в совершенно склеротический период этой диктатуры.

Когда в плане политических высказываний не осталось никаких табу и когда больше уже не нужно было осторожничать со словами, которые считаются неприличными, это стало для тебя облегчением или, наоборот, породило новые трудности?

Мои проблемы были в другом. В условиях диктатуры вставал вопрос, должны ли у романа быть этические обязательства или не должны. Я решил, что должны. А при демократии они не нужны. Конца диктатуры никто тогда не видел, и я тоже, но именно поэтому я сразу же бросился как сумасшедший писать второй роман, в котором уже нет никаких самоограничений, в том числе этического свойства. В этом смысле материал этого романа, если хочешь, оказывается ближе к антропологическому или этологическому описанию: он куда более бесстрастный и скорее отвечает — если отвечает, конечно, — на вопрос, что за существо человек. Причем, когда он на этот вопрос отвечает, суждения и верования других людей берутся просто как материал — как врач,

когда имеет дело с пациентом под наркозом, не думает о том, что пациенту может быть неприятно или стыдно. На материале предыдущих романов я видел, что этическое идет в ущерб эстетическому, хотя сам поиск эстетических составляющих этических жестов был задачей очень интересной. Мне кажется, в «Конце семейного романа»[72] и в «Книге воспоминаний» я с этим неплохо справился. Выполнил именно ту задачу, которую навязала мне диктатура. Табу и тогда меня не особенно занимали — ни все эти похабные мещанские запреты и предубеждения, которые при Кадаре[73] только укрепились, ни политические табу, но в определенных пунктах я пытался придерживаться основных правил общей для всей Восточной Европы войны за независимость — главным образом серьезно относиться к ее оптимизму, то есть рассматривать человека в его существе как явление обнадеживающее, несмотря на всю его нищету, страдания, нелепость и порочность. По сравнению с этим теперь мне предстояла куда более легкая работа, но и опасности стали более значительными. Там я был повязан коллективной борьбой за свободу. А в этой вещи я распрощался со всеми этическими обязательствами. В такой ситуации есть угроза скатиться в скептицизм, раньше времени умыть руки или превратиться в дешевого циника.

В «Конце семейного романа» каждая глава — это один большой абзац. В «Книге воспоминаний» каждое предложение — отдельный абзац, за исключением предпоследней части. Здесь я никаких формальных трюков не нашел. Их нет или я просто не заметил?

Есть, но они совершенно другого характера. Я бы не стал называть это формальными трюками — ни то, что было в предыдущих книгах, ни то, что в этой. В «Конце семейного романа» абзацев нет потому, что мы находимся там в мире, где вещи друг от друга не обособлены, мы увязаем в месиве диктатуры. Из-за того, что мы из этого месива наружу не выглядываем, вещи по большей части тоже становятся однородными. В свое время этим занимался Месей. Он был первым и единственным, кто с помощью структуры предложения мог самые разные вещи сделать в своем тексте по-настоящему однородными. Этот принцип уравнивания был и с политической точки зрения очень важным и привлекательным, поскольку опрокидывал традиционно ложные иерархии — что более важно, что менее важно; с другой стороны это означало, что личность существует только за счет своих странностей. Такой путь был не для меня. Я не мог отказаться ни от характеристики персонажей, ни от содержания коллективного сознания. «Книга

воспоминаний» построена на отходе от принципа уравнивания, мы с Месеем чуть не убили друг друга в спорах об этом. Я надеялся, что любовь мо-жет спасти индивида даже в диктатуре и что в любовном романе речь может идти хотя бы о поддержании стремления к свободе. Но любовь спасти не может, это мне пришлось признать по ходу работы, а держалось там всё на той же банальности, что была описана Ийешем в его прекрасном стихотворении[74]. Тирания заползает в супружескую постель, даже любовью ты занимаешься в ее присутствии. Но если тирания настолько вездесуща, что обнаруживается в любовных отношениях, в самых интимных для меня ситуациях, значит, общество очень глубоко проникает в личность. Тогда содержание коллективного сознания — не только связующее вещество культуры, но и сила разрушительная, уничтожающая. Снова встает вопрос, существует ли вообще индивид, если в каждом отдельном человеке свирепствуют такие коллективные силы. Где во мне личность, если я до такой степени стадное животное? В этом был вопрос «Параллельных историй». И еще то, как возникают тесные отношения между сообществами индивидов с разными, порой противоположными установками и устремлениями. Для этого нужно было рассмотреть эти отношения без каких-либо общественных предубеждений. В том числе и поэтому понадобилось много историй — чтобы можно было рассмотреть все это с разных сторон. Предложения же должны были стать максимально простыми и прозрачными, тут надо упрощать, а не усложнять. Если говорить об особенностях текста, то нужно отметить, что я всю жизнь отчаянно стремился к тому же, к чему и Флобер: никакого стиля! В «Конце семейного романа» мне это не удалось, как и в «Книге воспоминаний» — там не удалось настолько, что под конец меня уже тошнило от изысканности этих моих длинных периодов.

Но там же нужно было специально стилизовать, потому что так было задумано.

Да, стиль был обязательным, потому что давал оптимальную возможность противостоять эпохе. У каждого автора собственный ритм, на нем строятся разные манеры речи, и эти манеры зависят от ролей, которые он берет на себя в романе в соответствии с так или иначе понятой рациональностью. Освободиться от этого невозможно. Писать роман — значит играть роли, но если относиться к этой игре серьезно, она отнимает серьезность у самого романиста и вообще разрушает личную серьезность. В «Параллельных историях» мне удалось даль-ше всего продвинуться в борьбе за то, чтобы не иметь стиля. То, что там

осталось от стиля, проистекает не из того, что я играю какие-то роли, а из игры со специфически венгерским построением фразы. Из-за этого предложения приобретают несколько ортопедический характер, какую-то единообразную устойчивую странность, и это в известном смысле тоже всего лишь манера и стиль. Но дальше этого мне идти не хотелось, да я и не мог.

Сложнее всего было, наверное, закончить роман. Ты говорил, что, возможно, будет и четвертый том. Он будет? Потому что концовка остается в общем-то открытой.

Он или будет или его не будет. Концовка останется открытой, даже если появится четвертый том — просто степень открытости будет другой. Думается, закончить невозможно потому, что нет никакого конца. У этого романа нет конца в том смысле, в каком в европейском романе у всего всегда есть конец.

Собственно говоря, здесь две большие группы историй. Одна связана с семейством Липпаи, другая — с семьей Дёринг. Практически все остальные истории с помощью некоего переноса можно связать с этими двумя.

Нет, это заблуждение, там есть истории, которые никуда не привязать.

Их не очень много.

На самом деле прототипом этой структуры является хаос — конечно, не совсем в сегодняшнем смысле этого слова, а скорее в древнегреческом. Я бы придерживался этого. Хаос в данном случае не выступает как синоним беспорядка, беззакония, чего-то вроде секс-бизнеса в Мексике. В каждой истории есть аспекты, которые ни к чему не привяжешь. Структура хаотична, потому что хаотичен миропорядок, создать своевольный порядок в этом хаосе стремлюсь не я, не романист — на это я не способен, я солгал бы, сказав, что могу что-то упорядочить. В лучшем случае я отмечаю структурообразующие для этого хаоса элементы и принципы и те, что никакой структуры образовать не способны. Таким образом, дальше невольно формируются и какие-то принципы упорядочивания и, с неизбежностью, элементы порядка. Но это не те элементы и принципы, которые люди — будь то коллективно или поодиночке — представляют себе как средства всеобщего упорядочивания.

Я везде нахожу связи. Скажем, есть Агошт Липпаи, который спит с Дёндьвер Мозеш, через которую мы выходим на г-жу Семзе, потому что Дёндьвер снимает у нее комнату; через г-жу Семзе мы

выходим на Лойзи Маджара, который у нее работает и в нее влюблен, — и так далее вплоть до прораба Бижока, который, как мы узнаем, приходится Дёндьвер отчимом. Где-то могут понадобиться четыре-пять переходов, но я могу связать с главными героями даже самую удаленную фигуру.

Да, и в этот момент ты испытываешь тягу к произвольному упорядочиванию. Меня это радует, это здорово, потому что это не мой произвол, а конфабуляция читателя. У меня есть прямые ряды отношений между персонажами, но есть и непрямые — между персонажами, которые вообще друг друга не знают и никогда не узнают. Точно так же есть прямые и непрямые ряды отношений между сюжетными линиями и даже между определенными предметами и местностями, и эти линии связей пересекаются друг с другом в неких узловых пунктах, хотя они друг из друга не вытекают — существование одной не является условием существования другой. Например, Дёндьвер Мозеш и Алайош Маджар даже по именам друг друга не знают, но это не значит, что Дёндьвер Мозеш не узнает о чем-то, что Алайош Маджар создал, только воздействие на нее окажет не личность архитектора, а предметы, которые нилашисты[75] случайно не выкинули из окна, или дух самого места. В данном случае рамкой для отношений служит культурный топос, через него происходит соприкосновение. Это другое качество отношений, другой уровень отношений, между уровнями довольно большой разрыв. Совмещение этих уровней производит твое читательское сознание. Потому что я оставил мотивы в том состоянии, когда я еще не начал врать, чтобы упорядочить беспорядок, но ты все это дополнил, устранил все перекосы. Мне не хочется наводить в романе порядок, которого на самом деле нет. Наоборот, меня занимают те формы связей, на которые литература до сих пор не обращала внимания. Да, есть мотивы, которые не увязать с другими мотивами, которые, как свободная валентность, указывают в мироздание и либо связываются с чем-то другим, либо нет. Эти точки я старался оставлять свободными, непредопределенными. Есть сюжеты, которые завершаются у нас на глазах, но есть и те, которые не завершаются. Откуда-то сбегает кошка, в другом месте объявляется бездомная собака и меняет ход жизни человека по имени Криштоф Демен, который прогоняет ее, хотя она ему нужна. Может, где-то в другом месте мы ее еще встретим. Бездомные животные такими и останутся, пока не подохнут. Тем самым я не хочу сказать, что ничто ни с чем не сопряжено и что человек одинок во вселенной, как и не хочу сказать, что всё со всем связано. Этого я уж точно сказать не хочу. Какие-то вещи очевидно друг с другом связаны, о каких-то

мы подозреваем, что между ними может быть связь, и есть вещи, определенно между собой не связанные. Есть вещи, которые, может, и связаны, но нам этого не видно.

Две последние главы приводят в полное замешательство. Потому что там начинаются новые истории с новыми героями. Такая концовка — мощный сигнал, если не провокация. Почему ты дал эти две главы в конце?

Потому что мир, каким я его ощущаю, по природе своей не симметричен. Даже в самых трагичных, самых безнадежных ситуациях человек может пережить нечто необычайное, и это переживание может перенести события на совершенно другой уровень. Если разные сети отношений и вправду действуют в мире на разных уровнях и ярусах, пронизывая при этом друг друга, тогда у моих знакомых есть знакомые, которых я сам не знаю. В двух последних главах никакая новая история не начинается — там мы с точки зрения знакомых наших знакомых оглядываемся на то, что к этому моменту произошло с другими, а в какие-то моменты еще и узнаём, что с тех пор случилось с нашими знакомыми. И связи всегда оказываются не такими, на какие мы рассчитываем. Грация Керени[76], пережившая Равенсбрюк, даже на смертном одре не уставала повторять: «Пети, не забывай: всегда происходит что-то другое». Она не говорила, другое по сравнению с чем. Просто другое. Мне было крайне важно, чтобы в конце третьего тома речь о Второй мировой войне велась из другой перспективы и на другом уровне, чем во всем остальном романе. Я не мог завершить роман так, как будто смысл происходящего мне до конца ясен. Может, такого и не бывает. В каких-то случаях смысл мне понятен — уж прости, не буду скромничать и отрицать, что есть вещи, о которых я знаю довольно много. Но в других случаях я могу понятия не иметь, в чем там смысл. Не думаю, что существуют завершенные философские системы, способные решить за меня, познаваем мир или непознаваем, является ли познание процессом или даром божьим, который мы получаем в готовом виде — нужно только заходить за ним в храм по воскресеньям с утра пораньше или вечером каждую пятницу. Поэтому у романа и не могло быть никакой другой концовки, чем вот это прекрасное, по сути, состояние — не печальное, не отчаянное, не абсурдное, не реалистическое, в котором смысл происходящего тебе непонятен, а конечный смысл непонятен вообще. Это значит, что человек — существо незавершенное. Кошка каких-то опасностей не боится, потому что она существо завершенное. С человеком не так. И мне это важнее, чем поэтическая пуантировка.

Ты говорил, что самый сокровенный пласт этого романа будет связан с Холокостом. Однако предметно там об этом речи почти не идет. Кроме того, ты говорил, что основательно изучил литературу по этой теме. Но следов этого в романе тоже страшно мало. Почему этой теме уделено так мало места, если она была для тебя столь важной?

Мне кажется, ей как раз уделено много места. Однажды я спросил Имре Кертеса, — этот вопрос было очень трудно поднять, поэтому я инстинктивно задал его в такой ситуации, когда у него не было особых возможностей спрятаться за какой-нибудь ролью, — я спросил его, может ли тот, кто сам не пережил истребление европейского еврейства, кто, я бы сказал, не прошел через убийство самого бога, — может ли такой человек писать об этом. Это вопрос очень важный, вижу, что тебя он тоже удивил. Все, с чем имеет дело романист, поэтизируется и становится романным. С явлениями, лишенными всякой поэтичности, нельзя иметь дело в романе. Есть места, куда писательской фантазии лучше не стремиться. Вымысел — вещь очень серьезная, ведь мы все что-то себе выдумываем и потом полагаемся на собственные фантазии, но есть вещи, к которым воображение даже близко подходить не должно. Речь идет не только о Холокосте, но, скажем, и о смерти, и об убийстве. Отношения человека с собственным ребенком не должны становиться предметом фантазий. Соответственно, я спросил, можно ли затрагивать эту тему с помощью воображения, ведь исключить ее из романа полностью я не мог. Из «Книги воспоминаний» я ее вполне удачно исключил, потому что там я чувствовал, что разбираться с еще одной формой диктатуры мне не под силу. Сталинизма, ракошизма[77] и кадаризма было более чем достаточно. А тут таких оправданий у меня уже не было. Ответить на мой вопрос можно только отрицательно: нет, тот, кто сам это не пережил, не может писать о таких вещах. Имре я его задал во франкфуртском аэропорту: мы выходили из автобуса, на взлетной полосе грохотали самолеты, и я проорал: «Имре, можно ли писать о Холокосте тому, кто его не пережил?» Он посмотрел на меня и с обычной своей счастливой улыбкой проорал в ответ: «Да, конечно, почему нет». Что означало, без вариантов: нет, нельзя. В этом ответе была вся его вежливость, предупредительность, его философия жизни. Я это мнение просто принял к сведению, потому что у меня почти все было готово, и это был лишь проверочный вопрос, ни на что другое я не рассчитывал. А поскольку ни на что другое я не рассчитывал, я писал только то, что можно проверить по источникам, и фантазии волю не давал.

Разве что реконструировал скрытые связи, работал с материалом на более абстрактном уровне. Сцен я не выдумывал — максимум слова, диалоги, описания местности. Попытка уничтожения европейского еврейства была нагруженным смыслом историческим актом, и я пытался разобраться в этом чудовищном смысле и, главное, в том, что за ним скрывалось. Но для романа это обернулось серьезными антропологическими уроками и последствиями.

Там есть история, когда в конце войны из лагеря, расположенного рядом с городком Пфайлен близ немецко-голландской границы, вырываются узники.

Такое на самом деле было, только это произошло не на севере Германии, а на юге, и обезумевшие от голода и жажды депортированные, которых обитатели городка потом забили до смерти, вырвались не из лагеря, а из телячьих вагонов, где просидели три дня, — охранники просто ушли, бросив их на станции. Можно назвать это моим личным вкладом в сбор исторических фактов: один человек рассказал мне о самой позорной тайне из истории своего родного городка, я доискался до первоисточников, и в этом смысле случившееся стало моей личной историей.

В числе немецких историй есть и сюжет о профессоре фон дер Шуэре.

Я довольно много занимался расовой биологией, потому что хотел понять, какую роль сыграла в массовых убийствах европейская наука. Ее роль и ее ответственность отнюдь не косвенные уже потому, что генетика и расо-вая биология зарождались в психозе колониализма и миссионерства — глубоко расистском и антихристианском. У директора Института расовой биологии и генетики имени кайзера Вильгельма был университетский ассистент, его звали Менгеле, сам директор проводил исследования на близнецах, был выдающимся организатором науки, его можно смело назвать превосходным немецким стилистом — его стиль восходит к языку научных сочинений Гёте; Менгеле впоследствии снабжал его институт материалами для экспериментов. Как и в каких количествах в лагерях ради этих исследований убивали близнецов, мы знаем от Миклоша Нисли[78] — венгерского еврея, работавшего у Менгеле прозектором. Было особенно поучительно сравнивать издания книг этого директора за 1934, 1937, 1941 и 1945 годы — смотреть, как из некогда описательных этнологии и антропологии возникают расовая гигиена, стерилизация,

эвтаназия и обыденность массовых убийств и как уже после войны вся научная мерзость и погань вылились на генетику, которая все равно не отреклась от того, чтобы, подменив собой богов или природу, создавать человека, менять определенные свойства, модифицировать другие и открыто совать свой нос в такие вещи, о которых она ничего не знает и знать не будет.

Ты, однако, придумываешь несуществующую фигуру: Михая Хорти, который появляется в романе в качестве сына Миклоша Хорти. Зачем?

Яноша Кадара я тоже не смог изъять из истории, он появляется в романе в обществе бывшего премьер-министра Венгрии. Самого премьер-министра я там, правда, не называю по имени, хотя я лично знал Ференца Мюнниха[79] — он приходил с Этой Берени[80] к нашему дому и звал через забор: «Петер, пошли есть мороженое!» В романе они присутствуют как тени, и я не мог эти тени проигнорировать. Хорти — тоже всего лишь тень. Я никогда ими особенно не интересовался, да они и не сильно интересные люди. Приказчики измены и смерти — что тот, что другой; Хорти с Кадаром довольно похожи в смысле жалких интеллектуальных способностей и почти полного отсутствия морального чувства.

Ты неизменно протестуешь, когда в твоих романах начинают искать автобиографические элементы. Но они там как будто все же есть. Очевидно, с некоторыми трансформациями. Например, в каждом твоем романе есть персонаж, чей жизненный путь в определенные моменты больше всего напоминает твой.

Можно я задам тебе вопрос? Какие возможности ты видишь для того, чтобы этого избежать?

Никаких — тем более что в этом нет ничего плохого.

Хорошо, идем дальше, но я все равно должен был задать этот вопрос.

В общем, в этом романе элементы, близкие к каким-то моментам твоей биографии, обнаруживаются главным образом в жизни Криштофа.

Откуда ты это знаешь?

В 1980 году ты написал автобиографическую заметку по просьбе Дюлы Шипоша, в конце посвященной тебе монографии Петера Балашши[81] *тоже есть биографические данные. О твоей жизни мало что можно прочитать — собственно, поэтому все,*

что я мог узнать, сводится к этому малому. Криштоф родился примерно тогда же, когда и ты, он тоже еврейского происхождения, родители у него были коммунистами, он, например, остается сиротой — точно так же, как и ты, после чего оказывается в семье своей тетки, как это случилось и с тобой. И он влюбляется в замужнюю женщину.

Было бы крайне несправедливо, если бы это было так. Почему тогда я не фон дер Шуэр? Или не графиня Ауэнберг? Или не Янош Туба? Или не Михай Хорти, раз уж на то пошло? В «Возвращении» я как раз объяснял, почему я не могу написать автобиографию — но, может, когда-нибудь я ее и напишу, чтобы мож-но было увидеть разницу между реальностью и вымыслом. Однажды Жофия Миханчик, сидя рядом со мной во время интервью на радио, заявила с вызовом, что я, по утверждению некоторых, эротоман. Если маркиз де Сад мог быть эротоманом, томясь в застенках Бастилии, то что уж говорить обо мне. Но мне-то кажется, что маркиз де Сад был куда большим маньяком свободы, точно так же и я маниакально пытаюсь привлечь к чувственности внимание глухих, слепых, лишенных обоняния и неспособных ощутить самих себя соотечественников. При чем здесь этот Криштоф — он всего лишь персонаж, вариант, одна из многих моих ролей.

Но я же и не отождествляю тебя с Криштофом. Я просто говорю, что в каждом твоем романе есть персонаж, который родился тогда же, когда и ты, и жизнь которого в каких-то мелочах похожа на твою. Зачем против этого протестовать?

Просто потому, что это неправда. Их можно было бы сделать тождественными, но они не тождественны.

Но я же и не говорю, что они тождественны.

Ну если мы уже назвали что-то автобиографическим, то как оно может быть не тождественно?

Тогда сформулирую вопрос так: почему во всех твоих романах есть персонаж примерно того же возраста, что и ты?

Потому что мой опыт вписан в определенный круг. И расширять этот круг силой своего воображения я могу лишь в известных границах. Точно так же, как и все остальные писатели. Толстого тоже можно связать с князем Андреем — ну и что с того, можно и Достоевского связывать с Раскольниковым, а Бальзака — с отцом Горио. Но если бы они были тождественны своим персонажам, то в чем тогда их писательская работа? У всех есть какое-то происхождение. Не было еще на свете человека, который

ниоткуда бы не происходил, и это происхождение всегда связано с каким-то историческим временем. Изменить это невозможно. Но если бы я сказал, что персонажи раз-ных моих книг, люди того же круга и одного со мной возраста, тождественны мне, это было бы абсолютной неправдой. Это просто роли, которые они играют, ничего больше. Я использую автобиографические элементы, но за этим все равно стоит моя писательская работа. Жизнь моих персонажей, даже учитывая работу, которую я над ними проделал, все равно не моя жизнь. Потому что единственное, что во всей этой деятельности по-настоящему интересно, это как раз вот этот серьезный перекос, проскальзывание между единичным и коллективным уровнями сознания, которое человеческий мозг способен заметить, отследить или даже дополнить на основании каких-то знаний.

Но я же и не говорю, что ты тождественен своим персонажам — я всего лишь утверждаю, что они более-менее на тебя похожи, что там есть автобиографические элементы. Странно, что ты сразу же начал так бурно протестовать. Почему?

Потому что я не хочу вводить тебя в заблуждение. Поскольку я в своей работе всегда стараюсь в прямой форме ничего из собственной жизни в вымысел не переносить — у меня все трансформируется, чтобы ты не судил о происходящем (по меньшей мере в одном романе) с точки зрения какого-то одного человека. Но это делается для того, чтобы ничего не оставалось сырым, непроясненным, а вовсе не потому, что я такой замечательный или преисполнен желания кого-то облагодетельствовать, а потому, что я несовершенен. В своей собственной жизни я не способен всегда и все прояснить. Чтобы ясно все видеть и получить возможность воспользоваться этим материалом для какой-то роли в книге, мне нужно этот материал сдвинуть, дополнить собственной фантазией. Нет такого мотива, за которым не стояло бы реальное переживание, но всё сдвинуто. Есть особые мотивы, в связи с которыми я в порядке исключения так не поступаю. Я сейчас не буду подробно тебе докладывать об этих сырых мотивах, но один пример я обычно привожу. К мотивам, оставленным в сыром виде, относится описание самоубийства нашего отца в конце «Книги воспоминаний». Потому что он в данный момент не только мой отец, но и отец моего младшего брата. Может, именно на этом примере проще понять, что как раз в отношении собственной жизни я и не располагаю абсолютной писательской свободой. Теперь я, не спросив брата, все же расскажу, что наш отец попросил свою возлюбленную, чтобы она выглянула из окна, когда он уйдет, и на

глазах этой женщины выстрелил себе в рот из собственного пистолета. Наш отец на самом деле умер именно так. Этот мотив я перенес из жизни в нетронутом виде только потому, что в соответствии с правилами моего ремесла я все равно не выдумал бы ничего более кошмарного и бесчеловечного. В «Книге воспоминаний» таких мотивов четыре-пять, не больше. Чаще бывает наоборот. Посредством воображения я нащупывал реальные события, о которых до этого знать не мог. Реальные имена там тоже есть, потому что я не мог придумать ничего лучше, но за ними стоят другие люди. Такие перестановки я делаю, потому что я не маньерист и сознаю свою ответственность перед другими людьми. Литература для меня не последовательность действий, которые можно освоить, а борьба с экзистенциальной проблемой, и для этого мне необходимо, чтобы явления были прояснены. Как минимум по четыре часа в день я — это как бы не я. В «Параллельных историях», кстати, почти все — сироты или наполовину сироты, не только у Криштофа нет отца. Дёндьвер Мозеш — внебрачный ребенок, от которого отказалась мать, Агошта Липпаи родители вышвырнули из дома, или в конце там есть Давид, у которого мать умерла от родильной горячки, а отца повесили в тюрьме на улице Козма. Все герои — это я, и никто из них — не я.

Почему там столько сирот?

Потому что человек — сирота. Во-вторых, потому, что после Второй мировой войны полных семей почти не осталось, а потом диктатура Ракоши и кадаровские репрессии тоже взяли свое — это факты, которые мне не изменить. В-третьих, потому, что сироты лучше выражают себя. Они не могут до сорока лет висеть на мамкиной сиське или сидеть на шее у чужих людей. Им проще без предубеждения взглянуть на свое воспитание, они лучше видят, чего там не хватало. Когда у человека рано умирают родители и он ребенком остается один, ему приходится самому набираться опыта, другие не оградят его от разрушительных переживаний. Соответственно, часть героев в романе имеют дело с этим разрушительным опытом, и именно с их точки зрения мы смотрим на героев, у которых этого разрушительного опыта нет и которые не желают замечать всеобщую реальность человеческого уничтожения, даже когда сами убивают.

В этом романе уже нет истории ребенка, которую ты по-разному, но три раза подряд воссоздал в фигурах Дюрки Тиля в «Библии», Петера Шимона в «Конце семейного романа» и в безымянном рассказчике из «Книги воспоминаний», от нее остались

лишь следы. Этому были какие-то причины?

Причины, естественно, были. Мне лично детская тема помогла повзрослеть как писателю. Помогла освободиться от скандального образа отца. Дала возможность с определенной дистанции смотреть на собственных литературных отцов — на Миклоша Месея, Тибора Дери, на Флобера или на того же Томаса Манна. Не перекладывать на них груз, который они не смогут нести, и не ждать от них ответа на вопросы, в которых они некомпетентны.

В речи, которую ты произнес в Венгерской академии наук по случаю принятия тебя в члены Академии литературы и искусств имени Сечени, ты зачитал отрывок из «Параллельных историй» — фрагмент большой любовной сцены. Постельная сцена между Агоштом и Дёндьвер — это последняя глава первого тома, в ней больше 120 страниц, причем она продолжается и в следующих главах. Как ты выбрал именно эту сцену — в этом была какая-то провокация, попытка разозлить обывателя?

Провокация, конечно, была, но сам текст в этом неповинен. Одно время президентом академии был Миклош Месей, и ему было почему-то очень важно, чтобы мы с Эстерхази тоже стали членами. Я годами отказывался, потому что считаю всю эту академизацию несколько смехотворной. Причем академии наук в не меньшей степени. Но когда я написал эту любовную сцену, я подумал: вот же вещь, с которой я без всяких проблем могу предстать перед почтенной академией, секретарем которой некогда был Янош Арань. Потом, уже в процессе чтения, обнаружилось, что проблем не избежать. Нельзя сказать, что это было беспроблемное выступление. Мне трудно было вынести самого себя, читающего этот текст в микрофон. А слушателям — тем более. Глухая давящая тишина. Солнце палит, кондиционеры не работают. Но в конце концов, это я и это моя работа.

На мой взгляд, важной и лично для меня очень привлекательной чертой твоих романов является то, что их персонажей всегда отличает в том числе и телесное присутствие, их тела постоянно подают какие-то знаки, причем связанные не только с сексуальными желаниями, но и со всем остальным, как это в жизни и происходит. Но я знаю, что многих раздражает, почему это должно представать в таких подробностях.

Наверное, не должно, но у меня предстает. И всё, точка.

Принято утверждать, что венгерскую литературу отличает чрезмерное ханжество, что в ней недостает текстов, которые

могли бы быть написаны, если бы те, кто мог их написать, не задавили в себе это желание. Ты сам не раз указывал, что то, что Жигмонд Мориц пишет о любовных отношениях в своих письмах, полностью отсутствует в его романах — там одни только схемы. Исключением были разве что Аттила Йожеф и Шандор Вёреш.

Последние стихи Ласло Латора, поэзия Адама Надашди, многие книги Петера Эстерхази уже изменили ситуацию.

Отто Орбана, Кристины Тот, Андраша Пайи.

Или по-настоящему великие стихи Дёрдя Петри[82]. Каким бы ошеломительным ни было это открытие, но тело ниже головы тоже существует. Если на протяжении столетий нам всем приходится придерживаться условностей и хранить молчание о теле и его расстройствах, о телесной деятельности и телесных функциях, значит, нам приходится хранить молчание и о множестве других связанных с ним вещей, из-за чего мы на самом деле подвергаем себя опасностям. Реальную опасность представляют невежество и непонимание самого себя. От рефлексии еще никто не умирал, тогда как жертвами насилия стали очень многие. Люди умирают из-за глупости врачей. И от изнасилования люди тоже умирают. Конечно, произведение, в котором речь идет о чувственной любови или о пищеварении, с легкостью может быть китчем. То, что в тексте используются слова «хуй» и «пизда», совсем не обязательно делает его шедевром. Что касается словоупотребления, то тут авторитетом следует признать Бартока, который столкнулся с этим вопросом, когда собирал народные песни. Народных песен без «пизды» не бывает. И он констатировал, что проблема не в слове, потому что в самом слове ничего проблематичного нет, — проблема в грязных обывательских фантазиях, с ним связанных. Слово «пизда» произносил и будет произносить всякий, кто родился на этот свет. А если и не произносил, то думал. И в чем тогда проблема? Пусть мне кто-нибудь скажет, что мне делать с этим словом, куда мне его спрятать? Я был бы порнографом, если бы денег ради торговал этими словами, завернув их в целлофан, чтобы они не испортились при мастурбации и чтобы дражайший обыватель-покупатель, пребывая в своем заслуженном человеческом одиночестве, мог пользоваться ими снова и снова.

У Флобера в «Госпоже Бовари» есть эпизод, когда Эмма и Леон проводят целый вечер в экипаже, но помимо того, что Леон время от времени кричит: «Ну, пошел!» — о том, что делается внутри этого экипажа, мы из текста не узнаем ничего. Это одна крайность. Другая крайность — на протяжении сотни страниц

рассказывать, что происходит в экипаже.

Эпизод с наемным экипажем — никакая не крайность, потому что тут мы предоставлены своим читательским фантазиям. Мы постоянно воображаем друг друга в таких ситуациях, в том числе проявляя таким образом эротическое влечение друг к другу. Другой крайности в европейской литературе особо и нет. Точнее, были громкие попытки, принято упоминать Генри Миллера и Гарольда Бродки, у которых нет ни порнографии, ни китча. Миллера больше всего интересовало, что физически происходит между двумя людьми, а Бродки[83] стремился понять, как посредством совокупления свершается религиозное в глубине своей благо, как доставить удовольствие самой красивой на свете девушке, которая, как выясняется, не способна испытывать удовольствие, — и возможно ли это вообще. Поскольку новеллу написал американец, то это, естественно, возможно. Это героический вариант. Во французской литературе есть масса других вариантов, куда менее героических. Я начал заниматься этим вопросом уже в «Книге воспоминаний», но мне не хватило радикализма, потому что все мое внимание, так сказать, захватила, отвлекла на себя борьба за независимость. Человеческая фантазия — в значительной мере фантазия эротическая. В жизни человека эротические занятия тоже занимают не последнее место, и как раз от либертинов мы знаем, в каких точках эротика соприкасается с освободительными движениями, с борьбой против политической тирании. Если ты занимаешься любовными манипуляциями по отношению к другому человеку или, да простит тебе это бог, по отношению сразу к нескольким людям, то с точки зрения этих других твои действия имеют особую, присущую только им силу и власть. Как лицо обладает собственной силой и силой выражения, так и тело ею обладает, и половые органы. Возможно даже, что они знаменуют собой обет, как в ритуале. И как нет двух одинаковых лиц, так нет и двух одинаковых половых органов или двух одинаковых обетов, чувство каждый раз меняется, причем и с той и с другой стороны, — именно это в нем интересно и неповторимо. Измена важна не потому, что соседка сказала, что изменять нехорошо, а потому, что я предстал перед кем-то таким, каким еще никогда никому себя не показывал. Без всякой личины. Смешно требовать, чтобы все эти детали оставались вне литературы. Это следствие Тридентского собора[84]. Верный признак страха перед ложным богом. Еще вопрос, можно ли принять таких отцов, которые скорее подвигнут меня на убийство, чем разрешат с кем-нибудь переспать, хотя они и сами совокуплялись бы непрерывно — просто как раз эти фантазии они

скрывают и от меня, и от самих себя, поэтому они всегда испытывают желание убивать и грабить. А скрывают они это, чтобы мне пришлось вступать в жизнь, ничего не зная о том, с чем на протяжении всей этой жизни мне придется иметь дело. Эта нелепость — убийственная доминанта европейских поведенческих форм. Карета, конечно, катится и катится, но ведь далеко не все равно, на что я обращаю внимание: на карету, на кучера, который сидит на козлах, или на тех, кто увяз друг в друге в телесном и духовном смысле этого слова. Флобер, например, только чтобы не нарушить обет молчания, выставляет кучера гораздо более глупым, чем он мог быть просто в силу своей профессии. Не рассказывай мне, дорогой Флобер, что кучер и вправду был настолько не от мира сего, что не понимал, что эти двое там трахаются, если любой таксист в Нью-Йорке знает, что́ происходит на заднем сиденье между тремя и пятью утра и от чего остаются пятна. Не говоря уже о том, что Леону в этой карете приходится соперничать еще и с тенями сразу двух мужчин. Эмма не только живет с мужем, который пробудил в ней всю эту испепеляющую страсть, но и в Родольфа она влюбилась во многом ради того, чтобы навсегда позабыть о Леоне. Столь резкого усложнения довольно, чтобы детали стали представлять интерес.

Но мы, как та карета, должны катиться дальше: «Ну, пошел!» Для сюжетных линий, связанных с семейством Липпаи, важнейшая дата, почти что точка отсчета — 15 марта 1961 года. Многие важные вещи либо происходят в этот день, либо собираются вокруг него. Акцент на символической дате, национальном празднике[85]*, приобретает тем большую значимость, что на сцену демонстративно выводится Мохач, где разыгрывается значительная часть истории Алайоша Маджара (его же не случайно зовут Маджар!), а глава, в которой его друг, Белларди, хочет ввести Маджара в тайное общество защиты венгерской расы, наоборот, называется «Все венгры пропали». Что недвусмысленно отсылает к катастрофе при Мохаче*[86]*. Для твоих предыдущих романов подобное обращение к национальным символам было нехарактерно.*

Не думаю, что в других моих книгах не фигурировали вопросы национальной судьбы. Если венгерское коммунистическое движение принадлежит истории Венгрии, если сталинизм, ракошизм и кадаризм тоже ей принадлежат, если 1956 год — часть национальной истории, если население Венгрии живет в европейском культурном и религиозном сообществе, то тогда они, конечно, фигурировали. Не говоря уже о еврейской

притче в «Конце семейного романа», в которой я сформулировал один из самых острых национальных вопросов: чтó спасает, изоляция и обособление или взаимодействие и сотрудничество? — между двумя этими вариантами страна мечется веками.

Я имел в виду твое обращение к национальным символам — таким как Мохач.

Мохач в этом романе — не национальный символ, а город.

Но название посвященной Мохачу главы, которое я привел, как раз подчеркивает символизм.

Это не я говорю — я цитирую Белларди. «Все венгры пропали», — говорит этот идиот Белларди своему другу, притом что сам-то он жив, да и друг сидит напротив. Это просто еще одна ироничная цитата. Придурковатый красавчик Белларди не знает морального парадокса Рассела. Если критянин утверждает, что все критяне лгут, то истинность этого утверждения весьма сомнительна.

Это правда, но когда я читал эту главу, я не мог не думать о катастрофе при Мохаче.

Об этом стоило думать скорее уж в связи с тем, что в детстве Маджар и Белларди занимаются поисками костей, ищут поле сражения. В Пакше они его искать не могут. Кроме того, у сербов «маджар» — это прозвище для венгров, как у нас «oláh» и «tót» для румын и словаков, как у французов «boche» для немцев или как у румын «bozgor» для венгров. Кровавые забавы европейских народов.

Вдобавок ко всему герой, носящий это имя, наполовину немец, тогда как сам Белларди итальянского происхождения.

А еще из-за Ализ Маджар[87] имя приобрело однозначно левые, антифашистские коннотации. Как раз поэтому мне и нравится, что у этого моего Маджара, в остальном человека вполне достойного, в голове — полная каша из разного рода противоречащих друг другу интеллектуальных направлений, от антисемитизма до космополитизма. Мы могли бы назвать его просто Балогом[88], но и тогда я не смог бы ничего изменить в его диковатом умственном настрое: он несет чушь. Но именно поэтому я и хотел подчеркнуть с помощью имени, что здесь всегда одновременно присутствуют противоположные вещи и что если кому-то хочется чистых формул, то ему следует отправиться в другие края, на север, но, вполне возможно, что и там он чистых

формул не обнаружит.

В романе движется множество персонажей. Чисто технически как тебе удалось добиться того, чтобы все эти разные фигуры не разбежались?

В голове у человека большущий компьютер. Плюс у меня куча заметок — тут-то и начинается ад. Сколько раз мы с Эстерхази обсуждали, в какие интересные отношения можно вступать со своими заметками! В заметках же надо как-то ориентироваться, а это большая проблема. Куча важных вещей в процессе забывается. Ведь надо еще самому помнить, где что у тебя в заметках. Если я за границей и мне что-то нужно, я быстро звоню Магде и говорю, что это на четвертой полке сверху в третьей папке снизу. И обычно она находит — значит, я угадал. Проблемы с тем, чтобы удержать в голове собственных персонажей, у меня не было — все-таки друзей забываешь редко. Но иногда случаются промахи, и тогда на десятой странице у какого-нибудь героя будут голубые глаза, а на сотой — карие.

В 1993 году в интервью шведскому изданию речь зашла о том, что в дневниках Музиля то и дело появляются все новые и новые персонажи, которых он тоже должен был включить в свой роман, и что поэтому он так и не смог закончить «Человека без свойств». Ты сказал, что эта книга, как и другие великие романы XX века, — роман-фиаско, потому что их невозможно завершить. А ты сам в процессе работы не чувствовал нечто подобное?

Чувствовал, конечно. Я, собственно, и стремился написать роман, который включал бы в себя незавершенность в качестве базового структурного элемента. Я не могу его завершить. Это единственный способ отобразить в романе несимметричность мира. Зачин и завершение романа непосредственно связаны с истолкованием, которое ты даешь миру, и содержанием, которое заполняет рамки произведения. Моя работа не в том, чтобы выступать с компактными теориями, объясняющими мир, а в том, чтобы при поддержке уже существующих теорий или в противовес каким-то возможным теориям сохранять независимость и спонтанность повествования. Течение авторской речи не должно прерываться, несмотря на то что мир несимметричен и что в принципе оно прерваться должно. За этим стоит вагнерианское соображение. У Вагнера в операх происходит нечто похожее: что-то высвобождается, получает самостоятельность, и это дает такое переживание времени, которое вырывается за пределы реального времени, необходимого для исполнения произведения. Но вагнеровское экономическое чутье работает и с точки зрения

ограниченного времени. Настаивая на вневременности какой-то одной эмоции или чувства, он незаметно выводит нас — с помощью мелких сдвигов, незначительных изменений — на территорию других чувств или совершенно чуждых страстей и там точно так же достигает полноты и завершенности. Я во многом прибегал к этому опыту построения композиции. Дополнив его приемами репетитивной музыки, развивающейся за счет мельчайших сдвигов. Когда пишешь, возникают проблемы с длительностью, монотонностью, модуляцией, повторением, количеством возвращений, местом и функцией мотива; встает проблема, как слова и предложения разместятся внутри общей структуры. Мой опыт подсказывает, что роман выходит честнее, если он следует этой открытой структуре.

Когда ты все-таки пытался завершить роман в конце третьего тома, ты следовал какому-то принципу упорядочивания, ведь ты же вплел написанную изначально концовку в главы, которые писались позже, но в самом романе идут раньше.

Нет, нет. Концовку я написал сначала, чтобы была рамка, некое представление о конце. Потом я прокручивал ее перед собой на протяжении семнадцати лет. Как будто писал, исходя из последней главы.

Но ты вплел эту концовку, скажем так, в написанное позже. Ты вставил туда части, которых там раньше не было.

Ничего я не вставлял, они там были.

Не было их там.

Откуда ты знаешь?

Я это знаю, потому что глава «Абрикосовое дерево, славное своей плодовитостью», которая была напечатана в альманахе «Уйхольд»[89] *в 1986 году, вошла в роман в переработанном виде.*

Это случайность на радость филологам. Но я туда ни черта не вставлял. Я же работаю с вариантами, и пока вещь не завершена, я делаю с ней все, что только материал позволяет сделать. Частью филологического анализа являются заметки — на их основании, пожалуй, можно создать реальную картину вариаций и изменений. Вот умру, и моя вдова откроет мои заметки для исследователей…

В тексте, который вышел в альманахе «Уйхольд», не говорится, что тюремщик из Ваца — брат привратника из Терезвароша, просто потому что там ни о каком привратнике речи

вообще не заходит.

Как не заходит? Заходить-то она заходит, но в тот момент еще только у меня в голове.

Так я об этом и говорю. В голове оно у тебя, может, и было, но в тексте, который тогда можно было прочитать, этого не было. Если сравнить эти две версии, можно сделать только один вывод: тот текст ты переработал. Можно еще добавить, что суть не изменилась.

А почему бы мне не сказать, что это глупость?

Сказать ты можешь все что угодно, но факт остается фактом.

Тогда нам следует немедленно остановиться. Нужно сначала прояснить, как мы представляем себе литературную работу и что она такое на самом деле. Если бы не бесконечная доброта и настойчивость Агнеш Немеш Надь, этой филологической проблемы вообще бы не возникло. Текст бы просто не вышел. Она просила у меня рукопись для своего журнала, а я проявил слабость и отдал ей главу из романа, над которым работал. Та же ситуация и с другими главами, публиковавшимися в журналах. В процессе весь материал находился в постоянном движении, потому что что бы я ни писал дальше, это приводило к серьезным изменениям в других местах.

Да, но того, о чем ты говоришь, я не знаю — конкретно я знаю только то, о чем я веду речь.

Да там нечего знать. Все, что об этом можно узнать, это то, что по сравнению с первоначальным вариантом имя поменялось с Вальтера на Балтера. И этот Дюла Балтер трахал жену своего увечного младшего брата Имре, и от этой связи даже родились девочки — номинально дочери этого самого младшего брата.

На это я, как читатель, скажу, что в таком случае я, руководствуясь причинно-следственными связями, могу хотя бы найти этому тюремщику место среди множества других персонажей.

Так я для того это и сделал, чтобы можно было найти ему место, и имя я ему поменял, чтобы имя Вальтера Крамера не сбивало читателя с толку, когда он имеет дело с братьями Балтер. Потому что на самом деле я сначала не знал этого коммуниста Вальтера Крамера, но когда я с ним познакомился, он многое поменял задним числом.

Тогда я спрошу: а где же в таком случае истории, которые невозможно привязать ни к каким другим? Потому что в этом смысле их все можно между собой увязать.

Если тебе удалось их все увязать, то за этим стоит твое собственное свободное решение, а не мое намерение, так что убедить тебя в обратном у меня на самом деле не получится.

Ну да. Видно, что ты проделал тонкую и кропотливую работу, в результате которой все так или иначе можно с чем-то связать.

Именно! Причем где-то эти связи можно было установить, а где-то — нельзя, но мне все равно приходилось над этим работать. Когда у тебя такое количество персонажей, прямых связей нет. Скажем, о Вальтере Крамере мы знаем, как он связан с историями других людей: он переводит через границу Ганса фон Волкенштайна, из-за чего и попадает в лагерь.

А Ганс, он же Янош Ковач, создает мостик между немецкой группой сюжетов и венгерской.

Да, так и есть, но когда мы оказываемся в лагере в Пфайлене и знакомимся с Пешем, который играет немаловажную роль в жизни Крамера, да и всего лагеря, то мы уже не можем утверждать, что он связан с кем-либо из венгерских персонажей или что с ними как-то связан поляк Булла, которого этот Пеш убивает. Ни прямой, ни косвенной связи между ними нет. В лучшем случае можно установить связь по аналогии, но это уже не его связь, а тех, кто за ним наблюдает — моя как писателя или твоя как читателя. Именно эти нечаянные или произвольные аналогии показывают, что мы сами вариативны, то есть с нами не может произойти того, что происходит с другими, а с другой стороны, с нами постоянно происходит только то, что происходит с другими. Можно сказать, что Пеш занимается в немецком лагере тем же самым, чем занимались заключенные тюрьмы в Ваце, когда Дюла Балтер наблюдал за ними в глазок, но нельзя сказать, что Пеш оказал какое-то влияние на жизнь Криштофа или, скажем, Давида. Все равно бывают параллели, которые возникают не в результате мышления по аналогии и не потому, что я как автор высосал их из пальца, а просто вырастают из общечеловеческого жизненного опыта — и как мотивы, и в качестве возможных действий, и как психологические сущности или культурные топосы, изменить которые мы не можем. Потому что, как бы то ни было, но мы не можем сказать, что Карл Мария Дёринг, центральный персонаж немецкого сюжета, хоть как-то соприкасается, например, с венгром, точнее, венгерским цыганом, великаном Яношем Тубой.

Венгерская и немецкая линии повествования соприкасаются друг с другом через многочисленные общие мотивы. Например, через идею отцеубийства. А в главе «Настоящий Лейстиков» у Дёринга обнаруживается свой «аналог» голого великана. Но в чем необходимость ставить немецкий сюжет рядом с венгерским? Так было в «Книге воспоминаний», так это и здесь — не столь плотно, более фрагментарно, но тем не менее. Для чего нужен этот контраст или контроль?

На этот вопрос очень сложно ответить, но вот сейчас мне пришло в голову: дело в том, что Ласло Немет[90] все свои расистские выражения перевел с немецкого. Он думал, что идея защиты расы — это что-то очень венгерское, не говоря о том, что он и себя воспринимал таковым защитником, — но вынужден был признать, что для этой теории не было ни единого венгерского понятия. Он прекрасно знал языки. Таким образом, венгерские расисты переняли у него немецкие и французские представления о чистоте расы, хотя они и по сей день ни сном ни духом не ведают, что транслируют. Не говоря уже о родоначальнике венгерских расистов, Иштоци[91], с которым мой прадед бился в парламенте и который идею своей антисемитской партии тоже целиком позаимствовал у немцев. Что неудивительно: в эпоху реформ городское общество заговорило по-венгерски, но языком профессиональных занятий вплоть до распада монархии оставался немецкий. В том, что мы связаны с немецкой историей, с немецкой историей духа, сомневаться не приходится. В области государственного управления или образования никакого особого венгерского порядка или метода не существует, эти сферы у нас и по сей день ближе к монархической логистике (а через нее — к немецкой), чем к английской или французской. Так что я даже не знаю, почему такой вопрос вообще встает.

Потому что я знаю массу венгерских романов, в которых нет немецких сюжетных линий.

Ну хорошо, это я с особым вниманием вглядываюсь в стоящие друг за другом миры, мания у меня такая. Но история страны после 1989 года еще яснее показала, что мы живем отнюдь не во франкофонной и не в англосаксонской сфере влияния, нравится нам это или не нравится. У меня лично жизнь тоже сложилась так, что я начал учить французский еще в детстве, потому что у нас в семье говорили по-французски, — по-немецки, правда, тоже говорили, как и подобало старинным жителям Пешта. Однако интеллектуальные интересы подталкивали меня к немецкому языку, а немецкая литература меня попросту увлекла, поглотила.

И присущая мне франкомания надолго умолкла. Со времен Ференца Ракоци и до наших дней французские связи всплывали много раз, но всё впустую. Мечтания Эндре Ади тоже не оправдались. Нельзя преодолеть географическую данность.

Ты говорил, что прочитал массу специальной литературы. Назови главные темы.

Холокост, генетика, две мировые войны, социальная история холодной войны, архитектура, городское планирование, криминалистика. Последняя представляла для меня интерес не только из-за того, что нужно было описывать расследование, но и с антропологической точки зрения. Еще я прочитал хорошие книги по истории моды. На что только люди ни готовы пойти, лишь бы получить возможность носить одинаковую одежду, ходить в униформе — чтобы у меня были такие же джинсы, как у тебя, только у тебя красные, а у меня синие. Я прочитал три умопомрачительные монографии о запахах и духах. Читал много краеведения — о немецких и венгер-ских городах, особенно о Будапеште.

Какие-то сцены, должно быть, восходят к твоему личному опыту: все, что связано с купальнями Лукач, или твое рассуждение о том, что венгерская традиция домашних пьянок родилась в новогод-нюю ночь 1956 года. В романе сказано, что в начале 1960-х в Городской роще собирались проститутки, а на острове Маргит бурлила гейская ночная жизнь. С чего ты это взял?

Все это происходило в других местах — по крайней мере, насколько мне известно. Я бы даже предостерег интересующихся молодых людей от походов по указанным мной местам. Хотя, с другой стороны, если они массово туда направятся, то наверняка моментально найдут там друг друга. Такие места были, есть и будут в любом сколько-нибудь значимом городе, то есть я хотел бы подчеркнуть, что тут у меня не было необходимости прибегать к помощи своего грязного воображения. В Мохаче старой обжигальни тоже нет, хотя я точно выяснил, где она на самом деле. Чтобы создать поэзию, желательно знать реальность. А остров Маргит мне понадобился, чтобы пожилым дамам из квартиры у парка Св. Иштвана был виден другой берег, где по ночам ищут друг друга мужчины, в то время как в непосредственной близости, на улице Пожони, Агошт и Дёндьвер занимались бы любовью на кровати в комнате для прислуги. Это усиливает параллелизм. И потом: в каждом большом городе есть места, где ищут близости разнополые пары, но там, надо сказать справедливости ради, женщины ни в каком смысле не

проститутки и мужчины приходят туда тоже не за проститутками. Там действует договоренность, что секс бесплатный и что происходит он только между двумя гражданскими лицами. В Будапеште в шестидесятые годы тоже было такое место, но это была не Городская роща — ее я придумал специально для профессора Лера. Я выбрал Городскую рощу, потому что в послевоенное время она многие годы оставалась опасным местом, и в таких местах в игру вступало не только желание анонимного секса, но и смертельный страх быть обнаруженным. Там приходилось опасаться не только грабителей и охотников на геев — полиция тоже преследовала людей во имя всеобщей нравственности, что только усиливало эротический накал. Многое в романе соответствует фактам, но есть и несоответствия. Я, в конце концов, романист.

Ты можешь себе представить, что ты не стал бы ради написания этого романа читать специальную литературу?

Не могу. Для всех своих книг я что-то читал. В свое время ради «Конца семейного романа» я читал теологические трактаты, книги по иудаизму. Но теперь я уже почти все прочитал, это точно. В каких-то местах я чувствовал, что тут нехорошо полагаться на самого себя. Томас Манн тоже прочитал тьму разных книг, когда писал «Иосифа и его братьев», и Жигмонду Морицу пришлось много читать ради «Эрдея»[92], иначе и быть не может.

Роман охватывает историю венгерского общества примерно с тридцатых годов до шестидесятых, с особым вниманием ко Второй мировой войне. Есть ли что-то, что ты не знаешь об этом периоде? Потому что ты, похоже, знаешь все существенное обо всех слоях этого общества: от интеллигентских повадок профессора Липпаи-Лера, который лижет задницу всем, кто оказался у власти, до горькой доли Дёндьвер Мозеш, которую приемные родители запирают на ночь в курятнике, как Сиротку[93]; от пижонов, работающих на военную разведку, до еврея из провинции, который торгует лесом; от благородных дам, застрявших тут во времена диктатуры Ракоши, до работяги, ставшего личным секретарем премьер-министра; от банщиков в купальнях Геллерт и Лукач до цыгана-чернорабочего, который латает дороги. Задавать вопросы обо всем этом уже не буду, потому что в одном интервью всего не охватишь. Один вопрос напоследок: что бы ты посоветовал отцам, которые сегодня воспитывают своих детей?

Пусть не врут своим детям. Не надо передавать им всю ту

псевдогероическую и елейную ложь, которую они унаследовали в готовом виде от собственных отцов. Пусть отделят политическую мудрость ристалищ и футбольных полей от собственного либидо. Им и самим от этого станет легче. Впрочем, мир претерпевает большие изменения: на глобальном уровне общество совершенно определенно переходит от патриархата к матриархату.

Спасибо.

2005

Ольга Серебряная. Зачем искусство?

Эта книга продолжает серию публикаций венгерского писателя Петера Надаша (р. 1942) на русском языке — серию уже довольно внушительную: опубликованы переводы его романов «Конец семейного романа» (1977) и «Книга воспоминаний» (1986), в 2021 году в Издательстве Ивана Лимбаха вышел сборник малой прозы «Путешествие вокруг дикой груши», почти двадцать лет назад «Три квадрата» выпустили и сборник эссеистики «Тренинги свободы». В идеале этот том адресован читателю, уже знакомому хотя бы с некоторыми из этих книг. В собранных здесь эссе речь идет об искусстве — о театре, танце, живописи, фотографии, но главным образом, конечно, о литературе. О литературе вообще и о собственном литературном творчестве Надаша. Специальной эту подборку не назовешь, ведь искусство и есть дело всей жизни писателя; правильнее было бы назвать ее философской, потому что, как выясняется из собранных здесь текстов, венгерский романист понимает свою задачу — ни больше ни меньше — как вопрошание о первых началах бытия. В этом тексте я попробую пояснить, как это у него выходит, дать немного контекста, а желающих узнать побольше о творческом пути Надаша и других его книгах отсылаю к перечисленным выше изданиям: все они снабжены статьями, в некоторых случаях — моими.

Так вот, об искусстве. В этом сборнике есть текст, который, вероятно, заденет многих: на пространстве всего-то странички Петер Надаш в пух и прах разносит Владимира Набокова, обвинив его в… профессионализме. «„Вот суть нашей истории, и на этом можно было бы поставить точку, да одно мешает: рассказав ее, мы извлечем определенную пользу и испытаем немалое удовольствие“, — пишет он во втором абзаце одного из своих известных романов, потому что в первом абзаце он уже сказал о своих героях все, что было нужно. <…> Лепидоптерологи считают Набокова любителем, но как писатель он действительно профи» (с. 325–326). Профессионал, следует из логики Надаша, производит работу, из которой можно извлечь «определенную пользу» и «немалое удовольствие». Что полностью, добавляет он в завершение, удовлетворяет запросам «эпохи», которую характеризуют «кокетливые культы» и «абсолютная духовная пустота». А Набоков, заключает Надаш, — достойное этой эпохи воплощение.

Эссе «Его знаменитая Лолита» было написано в 1999 году, поэтому кокетливую эпоху духовной пустоты обсуждать уже нет

смысла: о ней и сейчас вспоминают и долго будут еще вспоминать с мечтательной грустью как о *belle époque*. Когда-нибудь философы найдут в ней истоки всех последовавших бед, но вряд ли в их ряду окажется чей-то писательский профессионализм. Зачем тогда столько желчи по поводу «тщательно отточенных фраз»?

Ответ в том, что Надаш рассуждает здесь о голом профессионализме — наборе умений, техник и алгоритмов, за которыми не стоит вопрос об их цели. Если угодно, он пишет о технике в хайдеггеровском смысле — о постоянной готовности к реализации чего бы то ни было, не уделяющей никакого внимания среде, в которой эта реализация осуществляется, то есть самому бытию. Новые кварталы городов вырастают ради пользы народонаселения, газопроводы строятся, чтобы ему было тепло зимой, пусть эти зимы с каждым годом все теплее, ракеты производятся, чтобы обеспечить его безопасность. А Набоков пишет, чтобы в теплых безопасных квартирах было чем развлечься долгими зимними вечерами. Но зачем эти вечера, если… — и тут каждый может добавить, «если что». Приятная и полезная связанность целей и средств у каждого рвется в своей, индивидуальной точке.

Но есть области, подразумевает Надаш в кратчайшем эссе о Набокове, в которых «польза» и «удовольствие» никак не могут быть целями, — области, которые существуют не ради пользы и удовольствия, более того — существуют вообще не ради чего-то определенного. И литература — раз уж за «пользу» и «удовольствие» достается Набокову — явно одна из них. У доброй знакомой Набокова Нины Берберовой (она, в отличие от Надаша, высоко ставила творчество своего современника) есть пассаж, с которым Надаш наверняка согласился бы, если бы ему вздумалось читать ее воспоминания: «Есть слова, которые ведут к чему-то, — дайте тарелку, возьмите карандаш, я хочу пить. Это — слова-улицы. По ним можно и нужно ходить: с вокзала в магазин и из дому в контору. Но есть слова, которые ни к чему не ведут, самый смысл которых — в них самих: из края мрачного изгнанья ты в край иной меня звала; а ты все та ж, моя страна, в красе заплаканной и древней… Это — слова-сады, они не ведут никуда, они *только* существуют и значат»[94]. Художественная словесность, стало быть, — не дорожная сеть, обеспечивающая удобную и приятную коммуникацию, а сад, в который попадают, просто чтобы там быть.

Но что такое сад? Чаще всего — это модель мира. Мира, который можно задумать, распланировать, обустроить и поддерживать в порядке. Мира, цельность которого является

понятной для садовника и естественной для гуляющего по саду. Каждый большой роман Надаша и есть такой сад, или модель мира, в таких именно терминах он обсуждает в интервью Чабе Каройи композицию своих «Параллельных историй» (с. 413). Написать классический роман значит для Надаша заявить, что мир симметричен, что у него есть начало и конец, что из А следует Б. Передать истину мира, каким на самом деле понимает и ощущает его Надаш, — значит создать сложную структуру взаимосвязей, в которой есть место не только причинно-следственному детерминизму, но и случаю, мимолетной схожести, влияниям, свободным от чьего-то намерения влиять. В то же время Надаш четко отделяет жизнь от романа: есть вещи, говорит он, к которым воображение даже близко подходить не должно — сюда относятся смерть, убийство, отношения с собственным ребенком, то есть то, что в классической и для нашей эпохи системе Канта принадлежит к сфере практического — к области морали и ответственного действия. Соответственно, роман оказывается у Надаша не эстетической штучкой, доставляющей удовольствие, и не призывом к действию, а сферой чистой теории, ничего не меняющей в жизни, не приносящей ни пользы, ни удовольствия, но удовлетворяющей некоему изначальному устремлению человека: «Все люди от природы стремятся к знанию». Так начинается «Метафизика» Аристотеля.

Литература, произведение словесности, книга у Надаша — всегда о знании истины этого мира, даже в крайних случаях: когда речь идет о Библии (эссе «Уместно ли будет сказать?..»), содержащей, по идее, истину в последней инстанции; о писателе, который в своих рассказах о своем знании предпочитает умалчивать (эссе «Наш старый добрый Солженицын»); и об авторе, тяжесть знания которого полностью заслоняет собой его чисто писательское мастерство (эссе «Труд и тема Имре Кертеса»).

Но то же самое можно сказать и о произведении искусства вообще. Танцевальный театр Пины Бауш понятен Надашу в своем устройстве не потому, что он как-то особенно разбирается в танце (хотя в юности он намеревался стать танцовщиком, чем чуть не свел в могилу воспитывавших его тетушек). Происходящее на сцене у Бауш понятно Надашу именно потому, что каждый ее спектакль он воспринимает как тот самый сад, как модель мира: чтобы понять ее смысл, совершенно необязательно знать, на каких конкретно ремесленнических приемах она держится. Можно, впрочем, сказать, что сад — это совокупность деревьев, и пуститься в более чем пространный разбор их значений и смыслов, отталкиваясь от живописи Александра Голлана — венгерского художника, который изображает исключительно

деревья и которому пришлось стать французским художником в силу чисто политических обстоятельств (эссе *Arbor mundi*).

Политика стоит у Надаша особняком. В эссе о Голлане он не разбирает причин эмиграции художника, потому что любому венгру они и так понятны: антикоммунистическая революция 1956 года была жестоко подавлена советскими танками, и тем, кто не захотел после всего случившегося продолжать строить коммунизм, пришлось отправиться на запад, в сторону австрийской границы. Таких было около 200 тысяч человек, и многие из них своим потусторонним присутствием сыграли значительную роль в венгерской культуре. Для оставшихся политика, будучи практически невозможной, оставалась предметом мучительных размышлений.

Эссе о «Гамлете» Юрия Любимова — одно из интеллектуальных упражнений на эту тему. Надаш видел «Гамлета» во время будапештских гастролей Театра на Таганке летом 1977 года. Спектакль, поставленный в самом начале 70-х, стал на десятилетие визитной карточкой театра, хотя сам театр к моменту этих гастролей уже разваливался: Любимов хотел остаться в Венгрии, потому что нашел там свою новую любовь, Высоцкий, давно переросший все свои роли, метался по миру и по жизни, не зная, как по-настоящему реализовать себя. Через три года спектакль о реакции думающего и совестливого человека на политическое безвременье, который на родине никто даже не удосужился снять на кинопленку (большинство сохранившихся кадров сделаны именно в Венгрии), умрет вместе с ним. Надаш — тогда начинающий писатель, ничем особенным с Россией не связанный, — легко увидел в этой постановке о нерешительном Гамлете спектакль о невозможности осмысленного действия, рассуждение об отсутствии политики, главным героем которого является непреложный и неприступный фатум-занавес. Удивительно, насколько его прочтение совпадает с «Моим Гамлетом» Высоцкого — стихотворением 1972 года, которое Надаш вряд ли мог знать.

В непрочный сплав меня спаяли дни —
Едва застыв, он начал расползаться.
Я пролил кровь, как все. И, как они,
Я не сумел от мести отказаться.

<…>

Я Гамлет, я насилье презирал,
Я наплевал на датскую корону, —

Но в их глазах — за трон я глотку рвал
И убивал соперника по трону.

В Восточной Европе в эти годы размышления об отсутствии политики нашли другое, нешекспировское, тематическое приложение. В конце 1970-х — начале 1980-х годов многих в этой части мира охватила каспар-давид-фридрихомания: молодые интеллектуалы совершали регулярные паломничества в Дрезденскую картинную галерею — ближайший из доступных музей, где Каспара Давида Фридриха относительно много, полотна меланхоличного немецкого романтика не раз становились предметом тщательного разбора и бесконечно упоминались, тут и там. Философ Ласло Фёлдени посвятил отдельную работу разбору «Странника над морем тумана». И Надаш тоже не мог остаться в стороне. Отправными точками для своей «Меланхолии» он избрал одноименную книгу Фёлдени и две картины: «Берег моря в лунном свете» Каспара Давида Фридриха и портрет Фридриха, написанный Георгом Фридрихом Керстингом. Вышедшая в 1984 году «Меланхолия» Фёлдени на русский не переведена, но это симптоматичная для своего времени книга. По форме она сугубо академическая: автор разбирает, как меланхолия понималась в разные эпохи — от Античности через Средневековье и Новое время к современной ее медикализации. Сам выбор темы, однако, продиктован настроением эпохи: раз уж мыслящему человеку в эти годы нельзя было не быть меланхоликом, нужно было осмыслить, что значит им быть. Любой читавший этот том подтвердит его терапевтическую ценность: пока разбираешься в тонкостях классификаций душевных состояний, составленных древними и не столь древними авторами, мучиться от собственной меланхолии сил не остается. Надаш, однако, книгой недоволен, вот его вердикт: «Читая эту книгу, ты точнее почувствуешь, что такое меланхолия, но едва ли станешь лучше понимать ее» (с. 67).

В собственном эссе он — оттолкнувшись от картин немецких романтиков и вспомнив в нужном месте сюжет из «Одиссеи» — строит сложную конструкцию, где меланхолия, понимаемая как невозможность почувствовать знание и узнать чувство, оказывается четвертым измерением (наряду с чувством, знанием и культурой), а мир — трехмерной проекцией этой меланхолии. Такая интерпретация, казалось бы, цементирует меланхолию как неотъемлемый атрибут бытия, и никакого избавления от нее уже как будто не светит. Но именно тут Надаш и обнаруживает новые возможности: возможность политики, слепо следующей

намеченному знанием курсу, и возможность любви, столь же слепо отдающейся чувству. Чтобы действовать, надо перестать ощущать препятствия, чтобы любить — перестать что-либо знать о предмете своей любви и ее природе. То есть проигнорировать часть трехмерной проекции с высоты четвертого измерения. «Давайте же говорить о политике, давайте говорить о любви», — заключает он (с. 102).

Эссе о меланхолии датируется 1986 годом. Незадолго до этого Надаш завершил свой первый большой роман, «Книгу воспоминаний». Оглядываясь на эту книгу из 2005 года, он говорит в интервью, что ее во многом определяла политика. Диктатура, в условиях которой писался этот роман, обязывала Надаша верить в человека, рассматривать его как «явление обнадеживающее»: в духе сопротивления диктатуре следовало верить, что в конечном счете человек сможет победить в «войне за независимость», которую вот уже несколько столетий ведут народы Восточной Европы, а пока эта победа не наступила — спасется любовью. В это, признает Надаш в 2005 году, он — после политической победы народов в 1989 году — уже не верит. Поэтому в модели мира, которую он создал во втором своем большом романе, «Параллельных историях», ничего обнадеживающего нет: люди любовью не спасаются, мир несимметричен, а теория меланхолии, придуманная под нужды предыдущего романа, разбивается в прах. В новом романе нет никакой меланхолии: есть неразгаданная смерть, массовые убийства, преступные опыты над человеком, глупейшие рассуждения о политике, необдуманные поступки и непрерывная повседневность, перемалывающая все эти смерти, убийства и глупости. Таков сад, не приносящий ни пользы, ни удовольствия, который писатель, посвятив этому делу восемнадцать лет жизни, возделал к 2005 году.

Оглядываясь на плоды своих трудов и пытаясь понять, какую функцию они могут выполнять в свободном от диктатур мире, Надаш приходит к выводу, что произведение искусства в его отношении к социуму (особенно к социуму родных ему мест — бывшей Австро-Венгерской империи или, в терминологии Роберта Музиля, Какании) является не чем иным, как источником скандала. Что Надаш и демонстрирует в своем выступлении в венском Бургтеатре в 2009 году (эссе «Золотая Адель»). Из сегодняшнего дня многие перечисленные в этом выступлении скандалы уже не кажутся столь скандальными: в самом деле, кого могут возмутить — на фоне ежедневно совершающегося сегодня — фотографии голого чешского премьера Мирека Тополанека, сделанные в сардинской резиденции уже покинувшего этот мир

Сильвио Берлускони, или речь бывшего венгерского премьера Ференца Дюрчаня, в которой он обматерил политику собственной партии? Сегодня, кажется, произведения искусства, если брать их бытование в социуме, просто перестали отличаться от других вещей: за всё идет война, и за них тоже — их воруют, разрушают, развенчивают, отменяют. Впрочем, такое уже случалось, и климтовская «Золотая Адель», которая на заре XX века могла быть источником общественного скандала из-за того, что чувственная энергия конкретной женщины возведена в ней в ранг иконы, довольно быстро превратилась в объект экспроприации, купли-продажи и судебного спора о праве на реституцию. Что, впрочем, не лишило ее эстетической автономии: невзирая на все перипетии, «Золотая Адель» по-прежнему «*только* существует и значит».

А значит, и романист может по-прежнему писать, разбивать свои бесполезные сады, конструировать свои машины понимания, не приносящие никому никакого удовольствия. Нельзя, правда, сказать, что в процессе письма у такого романиста (а не только у приятного во всех отношениях Набокова) не вырабатывается некоторый профессионализм. Тонкостям писательской профессии в основном посвящены эссе из третьей части сборника. В «Возвращении» Надаш детально объясняет, как удачно найденная конструкция повествования — писать не о реальности переживаемого, а делиться воспоминаниями о пережитом — дала ему возможность создать «Книгу воспоминаний». Удачно найденным приемом он, надо сказать, пользуется до сих пор: самый, пожалуй, блестящий в литературном смысле текст в этом сборнике, эссе о фотографии «Мерцающие детали», рассказывает, конечно же, не о престарелом японском фотографе Акахито, который во внутреннем своем монологе молча прощается с аналоговой фотографией, а о самом Надаше: крупнейший из ныне живущих венгерских романистов, прежде чем стать романистом, работал фотографом. Рассказать о своем опыте от лица японца, вспоминающего сентенции своего дряхлого и злого наставника (у японцев всегда есть наставники — что в фотографии, что в дзене), показалось Надашу естественнее, чем написать воспоминания о собственной фотографической молодости. Достаточно создать параллелизм: из Второй мировой войны Япония и Венгрия вышли примерно в одинаковом состоянии, разве что восточноевропейской державе вместо реальной атомной бомбы досталась замедленная — коммунизм советского разлива и до сих пор не усвоенный урок Холокоста; возраста повествователь и автор примерно одинакового (японец чуть старше), и фотографов они любят одних и тех же — конечно

же, венгерских. Но идущее от лица персонажа воспоминание, которому воображение автора создает японский антураж, продолжает, как и в первом большом романе, спасать автора, как описано в «Возвращении», от короткого замыкания между фразой и физиологией, между собственной бесформенностью и нарочитой стилистикой, освобождает от ненужных подробностей (например, от рассуждений о народно-демократической цензуре) и дает возможность рассказать то, что он хотел.

В этом же «японском» эссе можно увидеть и прием «соскальзывания» от одного лица повествователя к другому, который Надаш обсуждает в интервью Чабе Каройи: в какой-то момент, в самолете, направляющемся из Будапешта в «отдаленный город Сегед», японец из текста вдруг исчезает, и повествователем становится сам автор — вероятно, чтобы рассказать об истории создания фотографии «с дважды раздвоенным лицом» (она легко гуглится, ее использовали в оформлении книг Надаша, и приписывать ее авторство Акахито было бы слишком большой натяжкой — хотя бы из-за неподходящего разреза глаз). Надо, впрочем, добавить, что профессионализм Надаша этими удачно найденными приемами не ограничился: писать не чужие, а свои собственные воспоминания он тоже научился — они вышли в 2017 году и носят то же название, что и «японское» эссе, «Мерцающие детали».

Отдельное эссе в этом разделе Надаш посвящает профессионализму переводческому. Не знаю, много ли на земле писателей, посвятивших специальный текст собственному переводчику, но Надаш счел необходимым это сделать. Во «Временно окончательном решении» он воссоздает обаяние Хильдегард Гроше — человека мира, умевшей говорить не только с венгерским романистом, но и огорошить цыганку на главной площади немецкого Штралена знанием ее родного наречия. Но рассуждать о работе Гроше Надаша побуждает проблема, актуальная и для думающих и пишущих по-русски, а именно понятийная неразработанность родного языка. «Венгры любой свой диалог вынуждены начинать с сотворения мира», — иронизирует Надаш (с. 403), и из-за неутвержденности базовых понятий и неопределенности основных направлений мысли они никак не могут добраться до актуального, потому что либо друг друга не понимают, либо — и это особенно характерно для русских — понимают только друг друга. Отсутствие отточенного и общепринятого философского каркаса мышления чревато не только трудностями выражения (едва ли не каждый венгерский писатель сетовал по этому поводу) и переводческими

проблемами, которые приходится героически преодолевать Хильдегард Гроше, — это же обстоятельство может приводить и к политической катастрофе. Когда Чаба Каройи спрашивает Надаша, почему для него столь важной является немецкая культура, Надаш воздерживается от рассказа о величии Гёте или гениальности Томаса Манна и неожиданно заявляет: потому что все свои расистские выражения Ласло Немет перевел с немецкого. Ласло Немет, хороший писатель, впавший в нужное время в социально одобряемый антисемитизм, впал в него в том числе и потому, что в венгерском языке не было должным образом разработанных политических понятий, тогда как в немецком они, к сожалению, были. Получается, что в культурах, лишенных определяющих философских фигур, писателю приходится хотя бы отчасти брать на себя задачу формирования устойчивого мыслительного ландшафта. Еще и поэтому изящная словесность в этих культурах — в наибо-лее значимых ее проявлениях — смыкается с философией, а писателям волей-неволей приходится приобретать некоторый профессионализм и по части истории европейской мысли.

Впрочем, профессионализм мыслителя и писателя совсем не обязательно включает в себя профессионализм литературоведческий. Поэтому простим Надашу цитирование «Смеха в темноте» в качестве «одного из известных романов» Набокова. «Смех в темноте» — это переработанная английская версия «Камеры обскуры». Оба текста Набоков писал в надежде на экранизацию: «Камера обскура» учитывала предпочтения немецких киностудий, как понимал их Набоков, а «Смех в темноте» был создан, когда политическая реальность свела на нет саму возможность сотрудничать с немецкими киностудиями. «Синематографизированные» (выражение Ходасевича) тексты Набокова можно любить или не любить, но есть у него и романы-сады, и во втором абзаце лучшего из них речь как раз идет о внеположности искусства чему-либо практическому или, если хотите, о писательском профессионализме: «„Вот так бы по старинке начать когда-нибудь толстую штуку“, — подумалось мельком с беспечной иронией — совершенно, впрочем, излишнею, потому что кто-то внутри него, за него, помимо него, все это уже принял, записал и припрятал»[95].

Перечень оригинальных названий с датами первой публикации

Az írásbeliség testmelegében (2002)
Hamlet szabad (1977)
Mélabú (1986)
Pina Bausch, a testek filozófusa (1995)
Világló részletek. Egy agg fényképész búcsúja az analóg fotográfiától (2010)
Arbor mundi (2011)
Goldene Adele (2009)
Gogol (1984)
A humánus és az animális (1999)
Burok (1977)
Mondhatnám-e? (1990)
Egy író titkos önarcképe (1992)
Az ő híres Lolitája (1999)
A mi régi jó Szolzsenyicinünk (1994)
Kertész munkája és a témája (2002)
Hazatérés (1984)
Ein zu weites Feld (1992)
Átmenetileg végleges változat. — Címszavak Hildegard Grosche életmuvéhez (1999)
Mindig más történik — Nádas Péterrel beszélget Károlyi Csaba (2005)

Выходные данные

Петер Надаш

Золотая Адель

Эссе об искусстве

16+
Редактор *И. Г. Кравцова*
Корректор *Л. А. Самойлова*
Компьютерная верстка *Н. Ю. Травкин*

Подписано к печати 26.10.2023.
Издательство Ивана Лимбаха
197348, Санкт-Петербург, Коломяжский проспект, 18
(бизнес-центр «Норд Хаус»)
тел.: 676-50-37, +7 (931) 001-31-08
e-mail: limbakh@limbakh.ru
www.limbakh.ru

notes

Примечания

1

Фрагменты из «Гамлета» здесь и далее приводятся в переводе Б. Пастернака. *Здесь и далее примеч. пер.*

2

Котт Ян. Шекспир — наш современник / Пер. с польск. В. Климовского. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. С. 43.

3

Цитата из «Ричарда III» в переводе А. Радловой.

4

Имеется в виду слово «mélabú». Оно и стоит в заголовке эссе.

5

Судя по описанию, это картина К. Д. Фридриха «Берег моря в лунном свете» (1830-е).

6

Имеется в виду книга венгерского критика и историка культуры Л. Фёлдени «Меланхолия» (1984).

То есть картина «Берег моря в лунном свете», о которой шла речь выше.

8

Здесь и далее четвертая песнь «Одиссеи» цитируется в переводе В. А. Жуковского.

9

Бела Балаж (1884–1949) — венгерский поэт, сценарист, теоретик кино. Автор одноактной драмы-мистерии «Замок герцога Синяя Борода», которая послужила в качестве либретто для единственной оперы Белы Бартока. В 1932–1945 гг. жил в Москве, преподавал в Институте кинематографии.

10

Отсылка к хрестоматийному стихотворению Аттилы Йожефа «Раздумье»: «Ночь замерла — ударил час. / Ты вспомни юный миг восхода; / среди сырых цементных масс / невольно грезится свобода, — / подумал я. Но с небосвода / Медведица и Волопас / следят, как часовой у входа — / тюрьма оберегает нас» (пер. Г. Ефремова).

11

Раймунд Ходж (1949–2021) — немецкий журналист и хореограф. В конце 1970-х он написал большую статью о Пине Бауш, которая ей очень понравилась. Бауш предложила Ходжу работу драматурга в своем Танцевальном театре Вупперталя; их сотрудничество продолжалось десять лет, до 1990 г., после чего Ходж занялся собственными постановками.

12

Ян Минаржик (1945–2022) — чешский балетный танцор, в 1969 г. эмигрировал из Чехословакии после подавления Пражской весны советскими танками, с 1973 по 2000 г. работал в труппе Пины Бауш. Джули Шанахан (р. 1963) — австралийская балерина, сотрудничала с Пиной Бауш с 1988 г.

13

Петер Пабст (р. 1944 в Польше) — сценограф Танцевального театра Пины Бауш с 1980 г.

14

Виджи (псевдоним Артура Феллига, 1899–1968) — американский фотожурналист и мастер документальной фотографии. Как и упоминающийся ниже легендарный фотограф Роберт Капа (1913–1954) — уроженец Австро-Венгрии.

15

Андре Кертес (1894–1985) — венгерский, французский и американский фотохудожник, классик мировой фотографии; Анри Картье-Брессон (1908–2004) — французский фотограф, выдающийся мастер фоторепортажа и фотожурналистики; Брашшаи (Брассай, *франц.* Brassaï, настоящее имя Дюла Халас, 1899–1984) — венгерский и французский фотограф, художник и скульптор.

16

Строки из раннего стихотворения Аттилы Йожефа «Не я кричу» (1924; пер. Л. Мартынова).

17

Мировое древо (*лат.*).

18

Александр Голлан (*венг.* Hollán Sándor, *фр.* Alexandre Hollan; р. 1933, Будапешт) — французский художник и график венгерского происхождения.

19

Калотасег (*рум.* Цара Кэлатей) — регион на западе Румынии с многочисленным венгерским населением, оплот трансильванских народных традиций.

20

Критерий сравнения (*лат.*).

21

Дерево, под которым собираются на совет старейшины деревни (*франц.*).

Буквально: свободен, как воздух.

23

По-русски, скорее всего: свободен, как ветер.

24

«Роскошный часослов герцога Беррийского» (*франц.*) — манускрипт с красочными миниатюрами, шедевр живописи XV в.

25

Буквально: тихая жизнь. Что соответствует венгерскому выражению «csendélet».

26

Венг. «Hasznos mulatságok» («Полезные развлечения»; 1817–1840) — венгерский общественно-политический журнал, издававшийся в Пеште и уделявший большое внимание вопросам культуры.

27

Саженью мы перевели, для удобства, венгерскую меру длины öl (1,9 м).

28

Фут — láb (30, 5 см).

29

Дюйм — hüvelyk (2, 54 см).

30

Эрдей — венгерское (исконное) название Трансильвании.

31

Раскачивать, сгибать во все стороны (*франц.*).

32

Гул языка (*франц.*). Метафора, введенная Р. Бартом для фиксации процессуальности вербальной среды.

33

Племя бразильских индейцев, описанное Клодом Леви-Строссом в книге «Печальные тропики» (1955).

34

Эссе написано по заказу венского Бургтеатра. Прочитано в качестве вступления к циклу лекций под общим названием «Какания, республика новых поэтов» на камерной сцене Бургтеатра 14 октября 2009 г.

35

Катарина Шратт (1853–1940) — знаменитая актриса венского Бургтеатра, фаворитка императора Франца Иосифа; под названием «императорский гугельхупф» в историю кулинарии вошел рецепт кекса, которым любил лакомиться Франц Иосиф в доме своей любовницы.

36

Мария фон Вечера (1871–1889) — австрийская баронесса, любовница сына императора Франца Иосифа, кронпринца Рудольфа, совершившая вместе с ним самоубийство в охотничьем замке Майерлинг. Загадочное происшествие, потрясшее Австро-Венгрию, до сих пор считается до конца не расследованным.

37

Сисси, как звали в домашнем кругу Елизавету Баварскую (1837–1898), — супруга императора Франца Иосифа, с 1854 г. императрица Австрии, с 1867 г. королева-консорт Венгрии. Погибла в результате покушения, совершенного в Женеве итальянским анархистом Луиджи Лукени.

Сисси, тяготившаяся строгим этикетом венского двора, много времени проводила в Венгрии, где пользовалась всеобщей любовью. Не в последнюю очередь благодаря ее влиянию было достигнуто историческое Соглашение 1867 г., в результате которого возникла двуединая Австро-Венгерская монархия.

39

Съесть или быть съеденным (*нем.*).

40

Имеются в виду небывалые по накалу страстей столкновения вокруг пьесы Виктора Гюго «Эрнани» (1830), расколовшие театральную среду Франции на сторонников романтизма и академической классики.

41

Речь идет о знаменитом спектакле по пьесе Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», поставленном 1981 г. в западноберлинском Свободном народном театре Клаусом Михаэлем Грюбером. Спектакль начинался в темноте и хаотическом беспорядке, что вызвало бурные протесты зрителей.

42

Дёрдь Куртаг (р. 1926) — венгерский композитор и пианист.

43

Имеется в виду скандальное выступление Ф. Дюрчаня на закрытом заседании парламентской фракции венгерских социалистов в мае 2006 г. (так называемая речь в Балатонэседе), в которой он, не стесняясь в выражениях, вплоть до ненормативной лексики, подверг критике политику собственной партии, только что вновь победившей на выборах. Обнародованная через несколько месяцев неизвестными лицами, речь привела к политическому кризису внутри ВСП и победе правоконсервативной партии ФИДЕС на следующих парламентских выборах.

Кант И. Логика. Пособие к лекциям // Кант И. Трактаты и письма. М., Наука. 1980. С. 324.

45

«Золото в грязи» («Sárarany») — роман венгерского писателя Жигмонда Морица (1879–1942).

46

Выступление при получении Австрийской государственной премии по европейской литературе (Вена, май 1992 г.).

47

Миклош Месей (1921–2001) — один из самых значительных венгерских писателей второй половины XX в. Многие писатели, начинавшие в эпоху «зрелого» социализма, называли его своим наставником в литературе и жизни. Надаш близко общался с Месеем и его женой, писательницей и психологом Ален Польц.

48

Эрнст Нолте (1923–2016) — немецкий исследователь фашизма, один из основных участников разгоревшегося в 1980-е гг. «спора историков»: он отказывался проводить принципиальную разницу между «окончательным решением еврейского вопроса» и сталинскими репрессиями, утверждая, что Гитлер пошел на убийство шести миллионов евреев из страха перед советской угрозой. Знаменитый вопрос Нолте гласил: «Не предшествовал ли Аушвицу Архипелаг Гулаг?»

49

Речь, как уже, должно быть, догадался читатель, идет о романе «Книга воспоминаний» (1986). Русский перевод В. Середы вышел в издательстве Kolonna Publications в 2015 г.

50

Выступление на конференции «Диалог о романе» в г. Вольфенбюттель. Впервые опубликовано на немецком языке в газете «Frankfurter Rundschau» 16 мая 1992 г.

51

Финальная фраза романа Т. Фонтане в переводе Г. Егерман.

Геродот. История: В 9 кн. Кн. 1: Клио / Пер. и примеч. Г. А. Стратановского. Л.: 1972. С. 11.

53

Имеется в виду «Книга воспоминаний» (1986), до публикации «Параллельных историй» (2005) — самый объемный роман П. Надаша, работа над которым заняла 11 лет.

54

Хильдегард Гроше (Hildegard Grosche, 1913–2006) — немецкая переводчица, издатель. В 1991 г. в берлинском издательстве Rowohlt в ее переводе вышло первое зарубежное издание романа П. Надаша «Книга воспоминаний».

55

Банат — историческая область в Центральной Европе, в настоящее время разделенная между Сербией, Румынией и Венгрией. С трех сторон границы Баната определяются реками: на севере Марошем, на западе Тисой и на юге Дунаем. Восточную границу образуют Карпатские горы.

56

Субэтнос хорватов. Проживают в Сербии, Хорва-тии, Румынии, Венгрии.

57

Имеется в виду Жужанна Газе (Zsuzsanna Gahse, p. 1946), живущая в Швейцарии немецкая писательница венгерского происхождения, которая перевела данную работу П. Надаша на немецкий язык.

Как так? (*нем.*)

Ну да! (*нем.*)

Верно! (*нем.*)

Великолепно! (*нем.*)

Прекрасно, разумеется, я понимаю (*нем.*).

63

Швабами в Венгрии называют (главным образом в просторечии) всех немцев, живущих на территории страны.

Ласло Немет (Németh László, 1901–1975), Тибор Дери (Déry Tibor, 1894–1977), Иван Манди (Mándy Iván, 1918— 1995), Миклош Месей (Mészöly Miklós, 1921–2001) — все они относятся к числу крупнейших венгерских прозаиков XX в.

65

Nádas Péter — Scwartz Richard: Párbeszéd — négy nap ezerkilenszányolcvankilencben. Pésc: Jelenkor, 1992. (*Надаш П., Шварц Р.* Диалог. Четыре дня в 1989 г.).

Фильм так и не сняли, в 1995 г. текст вошел в сборник, состоящий из двух «киноновелл».

67

Русский перевод В. Середы см. в сборнике малой прозы Надаша «Путешествие вокруг дикой груши» (СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021).

Nádas P. Évkönyv. Ezerkilencszáznyolcvanhét, ezerkilencszáznyolcvannyolc; a szerző felvételeivel; Szépirodalmi, Budapest, 1989. (*Надаш П.* Ежегодник. 1987, 1988; с фотографиями автора). Своего рода дневник Надаша, наблюдающего за общественной жизнью.

69

См. с. 347 наст. изд.

70

Текст был опубликован в том же номере еженедельника «Élet és Irodalom» от 4 ноября 2005 г., что и это интервью.

71

Zsolt B. A körülírás — Nádas Péter: Emlékiratok könyve. Jelenkor Kiadó, 2005.

Русский перевод Е. Малыхиной вышел в издательстве «Три квадрата» в 2004 г.

73

Янош Кадар (1912–1989) — венгерский Брежнев. По согласованию с Москвой был поставлен генсеком правящей Венгерской социалистической рабочей партии после революции 1956 г., провел необходимые репрессии (в том числе повесил лидера революции Имре Надя), после чего взял курс на замирение общества и превращение Венгрии в «самый веселый барак» социалистического лагеря.

74

Имеется в виду стихотворение Дюлы Ийеша «Одной фразой о тирании», написанное в 1950 г. и впервые опубликованное в дни Венгерской революции 1956 г.: «Она входит к нам в жизнь и вот / себе детство и юность берет / и отцовский мудрый совет / и очей материнских свет, / так что и ребенок уже / с чужими настороже» (пер. А. Грибанова).

75

Нилашисты — венгерские национал-социалисты, объединенные в Партию скрещенных стрел (Nyilaskeresztes párt), они же салашисты — по фамилии главы партии с 1940 г. Ференца Салаши. Когда в 1944 г. регент Миклош Хорти объявил о выходе Венгрии из войны, оккупационные немецкие войска произвели государственный переворот, поставив у власти нилашистов. После этого — в дополнение к организованной немцами депортации евреев — начались погромы, облавы и беспорядочные расстрелы.

76

Грация Керени (1925–1985) — поэт и переводчица польской литературы, участница антифашистского сопротивления в годы войны, за что и попала в нацистские лагеря, и сторонница польской «Солидарности» в 1980-е гг.; дочь знаменитого историка античности Кароя Керени.

77

Матяш Ракоши (1892–1971) — венгерский комму-нист, известный в стране как «лучший ученик Сталина». До войны жил в СССР. После 1945 г. был поставлен Москвой во главе Компартии Венгрии. Успешно уничтожил все конкурирующие партии, провел депортации чуждых социальных элементов, массовые репрессии и показательные процессы, но в результате внутрипартийной борьбы был смещен с поста в июне 1956 г., а после революции (она длилась с 23 октября по 11 ноября) был вывезен в СССР, где и умер.

78

Миклош Нисли (1901–1956) — венгерский еврей из Трансильвании, врач по профессии, попавший в Аушвиц в мае 1944 г. Там он работал врачом, пока Менгеле не привлек его к своим медицинским экспериментам. Нисли удалось выжить в марше смерти, и в 1946 г. он опубликовал записки «Я был ассистентом доктора Менгеле» (книга опубликована на многих языках, но не на русском). В октябре 1947 г. выступал как свидетель на одном из Нюрнбергских процессов.

79

Ференц Мюнних (1886–1967) — один из основателей Венгерской компартии, сыгравший важную роль в установлении коммунистического режима после войны. Был послом Венгрии в разных странах, включая СССР, в 1956–1958 гг., после подавления Венгерской революции, был министром внутренних дел Венгрии, а в 1958–1961 гг. — председателем Совета министров.

80

Этелка (Эта) Берени — жена известного художника-модерниста Роберта Берени (1887–1953).

Balassa P. Nádas P. Kalligram Könyv és Lapkiadó Kft. Pozsony, 1997.

82

Дёрдь Петри (1943–2000) — крупнейший венгерский поэт последней четверти XX в. Подборка его стихов в переводе Ю. Гусева выходила в «Иностранной литературе» (1998. № 10).

83

Гарольд Бродки (1930–1996) — американский писатель, сын евреев-эмигрантов из России. Автор двух сборников рассказов, «Первая любовь и прочие неприятности» (1958) и «Почти классические рассказы» (1988), и двух романов, речь в которых идет о сексуальных переживаниях, в том числе детских и в том числе гомосексуальных. На русский язык не переводился, на венгерском по рекомендации Надаша в 1997 г. вышла новелла Бродки «Невинность».

84

На Тридентском соборе (1545–1563) Католическая церковь окончательно определила основы веры, в том числе провозгласила необходимость церковного освящения брака.

85

15 марта в Венгрии отмечается годовщина революции 1848 г., за первыми успехами которой последовала война за независимость, проигранная в августе 1849 г. из-за вмешательства российских войск.

86

В битве при Мохаче 29 августа 1526 г. войска Османской империи нанесли сокрушительное поражение объединенному венгеро-чешско-хорватскому войску. Венгерский король Лайош II был убит, а бóльшая часть Венгрии попала под турецкую оккупацию, продолжавшуюся до 1699 г. «Мохач» для венгров означает полную катастрофу.

87

Ализ (Алиса) Маджар, урожденная Яси (1877–1935) — танцовщица и педагог прогрессивных взглядов, основательница собственной школы, одна из самых знаменитых венгерских феминисток, сестра демократического политика Оскара Яси. В конце 1980-х гг., когда нынешняя правящая партия ФИДЕС была еще демократической, в ней существовала женская секция имени Ализ Маджар.

Балог — распространенная венгерская фамилия.

89

В 1986–1991 гг. альманах «Уйхольд» выходил в издательстве «Магветё» каждые полгода. Он был основан в честь сорокалетия литературно-критического журнала «Уйхольд». Редакторами альманаха были критик и писатель Балаж Лендел и поэт Агнеш Немеш Надь.

90

Ласло Немет (1901–1975) — крупный венгерский прозаик, драматург, публицист и критик. В начале 1930-х гг. порвал с либеральным журналом «Нюгат» и примкнул к группе «народных» писателей, увлеченных идеей уникальности венгерского духа (туда входили также Дюла Ийеш, Йожеф Эрдейи, Янош Кодолани и Лёринц Сабо). Репутацию Немета сильно испортила его речь 1943 г. с антисемитскими выпадами, прочитанная за год до почти полного уничтожения венгерского еврейства нацистами.

91

Дёзё Иштоци (1842–1915) — венгерский политик-националист, основатель Национальной антисемитской партии, построенной по образцу Христианско-социальной партии Германии и ставшей примером для всех последующих венгерских крайне правых партий и движений.

92

«Эрдей» — романная трилогия на темы национальной истории, опубликованная Морицем в 1922–1935 гг.

93

Героиня одноименного романа Жигмонда Морица, публиковавшегося в 1940 г. в журнале Kelet Népe. Роман основан на рассказах приемной дочери писателя — сироты, которую он случайно спас от самоубийства на мосту через Дунай.

Берберова Н. Курсив мой. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2022. С. 524.

Набоков В. Дар // *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 3. С. 5.